
ОЛА
ОВА
Мост
через
бездну
книга четвёртая



ПАОЛА
ВОЛКОВА

Мост через бездну

книга четвертая



МОСКВА

УДК [7.03:008](4)
ББК 71.05(4)+85(4)
В67

Подготовка литературного и иллюстративного материала
Ольга Свирина

Художественное оформление
Олег Ерофеев

Издательство выражает благодарность
Российской государственной библиотеке искусств
за помощь в подготовке книги

Волкова, Паола Дмитриевна.
В67 Мост через бездну. Кн. 4 / Паола Волкова. — М.: Зебра Е, 2014. — 304 с., ил.

ISBN 978-5-906339-87-4

Могут ли быть связаны между собой рождение Зевса, рождение Христа, большевики во главе с В.И. Лениным и культура Возрождения? И при чем здесь андеграунд?

Какое отношение традиция царей ссылать своих жен в монастырь имеет к культу римской богини Весты?

В четвертой книге «Мост через бездну» читателя вновь ждут удивительные открытия. О чем эта книга? Это попытка понять, кто мы с точки зрения духовного истока. Что такое наше художественное сознание и что такое наш художественный выбор, наша ментальность. Откуда она?

Анализируя истоки европейской культуры, Паола Волкова проводит параллели: от греческого рисунка до Пикассо и Матиса, от ордерной системы Греции до Корбюзье, от улыбок архаических юношей и девушек до улыбки Джоконды, от колонн Акрополя до Символа Веры

ISBN 978-5-906339-87-4

О Г Л А В Л Е Н И Е

ГЛАВА 1

«Вечна, даже умирая...»



Человечество стоит на переломном рубеже в своем развитии, и проектируемое будущее представляется совершенно непохожим на то, что было до сих пор. Если мы знаем начало, если мы знаем закон, по которому происходит дальнейшее развитие, то мы можем прогнозировать то, что будет дальше. «Знание прошлого — это понимание современности», — сказал Д.С. Лихачев. Любые беседы по искусству не могут быть отвлеченными не только от нашей жизни, но и от того главного, что составляет ее внутреннее содержание. Это необходимость понять, кто мы с точки зрения духовного истока, что такое наше художественное сознание и что такое наш художественный выбор, наша ментальность. Откуда она?

Можем ли мы это сделать до конца? Нужно ли это делать до конца? Разумеется, нет. Но совершенно необходимо ориентироваться в своих параме-

трах: психологических, культурных, исторических, художественных.

Мы считаем себя потомками восточных славян. Но только ли славянские корни есть основа нашей духовной сущности?

Возьмите русскую сказку. Когда она была создана? А.Н. Афанасьев, собиратель русского фольклора, первым собравший русские сказки, утверждал, что литературная сказка как вполне самостоятельный жанр, основанный на синтезе литературных и фольклорных традиций, выделилась в XIX веке, в эпоху литературного романтизма. Первые исследования сказки, ее морфологии, были проведены нашим современником Владимиром Яковлевичем Проппом. А ведь в основе сказки — устная традиция, устное народное творчество, и первый киевский эпос тоже, безусловно, был устным. А мы говорим: «Русская народная сказка», подразумевая как раз славянские корни.

Мы точно так же, как и наши древние предки, остались верны очень глубокой связи с природой. Великий глубокий пантеизм — связь с природой и общение с ней. Очень многое унаследовано от древних славян — и наш внутренний мир, и наши эстетические идеалы. Возьмите русскую поэзию — она, в отличие от поэзии всех остальных стран, ландшафтно-природна. Русская поэзия вся строится на одухотворенных образах:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива

Под тенью сладостной зелёного листка;
Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он:
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога!..

М.Ю. Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива...», 1837 г.

Русский пейзаж живописен, а все русские поэты являются пейзажистами. Все! Луна. Солнце. Трава. Деревья. Неравнодушная природа. Это всегда связь и исток поэтического образного мышления. А какие образы природы оставили нам писатели! Тургенев, Лев Толстой... Тончайшее, изысканное полотно, сотканное из образов природы, наделенных всеми присущими человеку эмоциями, переживаниями, чувствами.

Томас Манн, один из лучших знатоков и ценителей русской классики, у которого всё плотно сосредоточено на человеке, на его внутреннем мире, на отношениях, напишет: «Я ни слова не знаю по-русски, а немецкие переводы, в которых я читал в молодые годы великих русских авторов XIX века, были очень слабы. И все же я причисляю

это чтение к тем важнейшим переживаниям, которые формировали мою личность» (Манн Томас, Собрание сочинений в десяти томах, 1959). А откуда эта сосредоточенность на внутреннем мире? Это христианский вздох в культуре. И мы знаем об этом своей кровью, своим сознанием, своей художественной «наследственностью». Но мы не знаем это как предмет, у нас нет визуального знания этого предмета. Зато мы можем предметный мир додумывать или даже придумывать.

Ко всему сказанному осталось добавить, что мы потомки посттеистической культуры по главному — по своему сознанию и по тому, какие мы поэты и художники.

Но в любом случае основным предметом изображения нашей культуры является человек. То же самое мы можем сказать и о культуре европейской. Речь идет о том, что мы с вами включены в европейскую культуру. Это явно прослеживается и в литературе, и в искусстве, а коль скоро так, то это значит, что мы включены в европейскую цивилизацию. Ведь только в европейской цивилизации человек является основным предметом изображения. Весь интерес — только к человеку, который содержит в себе всё: и микрокосмос, и макрокосмос. Европейский корень — в Средиземноморье, в культуре Древней Греции и Древнего Рима. Это означает, что на самом деле мы до сих пор являемся наследниками средиземноморской цивилизации. Средиземноморской! Те цивилизации, что были до неё, — не наши. То есть не европейские. Мы имеем в виду только европейскую

цивилизацию, а не мировую. В качестве подтверждения нашей мысли вспомним слова замечательного ученого XX века Павла Флоренского: «Древняя Русь возжигает пламя своей культуры непосредственно от священного огня Византии, из рук в руки принимая, как свое драгоценнейшее достояние, Прометеев огонь Эллады» (Свящ. П.А. Флоренский. Троице-Сергиева Лавра и Россия, 1990).

Культура китайская, мусульманская — абсолютно другие. Или, к примеру, Древний Египет. Это принципиально другая цивилизация! Мы просто знаем о ней как о некоем предмете. Приблизительно. И рассматриваем мы эту цивилизацию тоже как некий предмет. Исследуем. Существует бесконечное количество лекций на тему «Кто построил пирамиды?». Выдвинуто множество предположений, есть попытки ответить на этот и ряд других вопросов. Но ни на один вопрос ответить со 100%-ной уверенностью не может никто.

Между тем Древний Египет напрямую связан с Францией! Связан именно в плане исследования. Французы в этом вопросе весьма высокомерны, так как считают себя главными египтологами. И основания для этого, как им кажется, у них есть! Основателем египтологии, науки об историческом прошлом Египта, является знаменитый французский исследователь Жан-Франсуа Шампольон.

Шампольон был абсолютным гением. Просто совершенным. Уже подростком он знал более 12 языков. В 9 лет этот ребенок дал обещание секретарю Египетского института в Каире Фурье расшифро-

вать надписи на папирусах и впоследствии выполнил это обещание. В 19 лет Шампольон уже был профессором истории в Гренобле.

Жизнь Шампольона всегда была связана с загадочной египетской цивилизацией. Поразительно, но, когда Жан-Франсуа родился, все шутили, что мальчик — древний египтянин, потому что он был красного цвета. У него была красная кожа. И Египет — краснокожий. Они не белокожие, это цивилизация краснокожих людей. Египтяне были совершенно другими, нежели европейцы. И то, что им было ведомо, для белых людей было абсолютной тайной... Предстояло пробираться через незнание. А что такое незнание? Это то, что мы не можем увидеть.

Знаменитый Розеттский камень, текст с которого удалось расшифровать Шампольону, стал связующим мостом между двумя цивилизациями, позволив ученым изучать египетскую иероглифическую письменность в частности и древнеегипетскую культуру в целом.

Но появление Розеттского камня на европейской территории (а если быть точными — в Британском музее, где камень хранится с 1802 года и по сей день) связано с еще одним очень известным французом (французом по духу, не по рождению)! Имя ему — Наполеон. В 1799 году Наполеоном была предпринята Египетская экспедиция, во время которой и был обнаружен Розеттский камень. Находка была переправлена в Каир, где к этому времени Наполеоном уже был создан Институт Египта. Совершенно неудивительно, что

в эту военную экспедицию с Наполеоном отправилось большое количество ученых и исследователей. Европейцев очень манил таинственный и загадочный Египет. Поскольку была цель, то и результат не замедлил появиться — собрано было огромное количество фрагментов египетского искусства. Надо сказать, что французы не очень стеснялись расхищать чужое культурное наследие. Трепетного отношения к культурным ценностям Египта тоже не наблюдалось: из сооружений выламывались целые куски, гробницы разбирались на фрагменты, Древний Египет растаскивали по кусочкам. Никакого закона, запрещающего варварское отношение к предметам искусства, тогда не было. Зайдите сегодня в любой музей, где есть Египетский зал, — вы увидите богатейшие коллекции!

Лично для автора этой книги открытие древнеегипетского искусства состоялось во Франции в знаменитом Гран Пале (Большом дворце), на выставке египетского искусства. Открытие не в смысле впервые увиденного, а в смысле откровения. Мы все знаем о пирамидах. И все знаем о том, что внутри пирамид есть росписи. Этих росписей — погонные километры. Если вы внимательно рассмотрите их, то увидите совершенно потрясающую картину: то, что мы называем росписью, росписью как таковой не является! Внимательно рассмотрев фрагмент, представленный на выставке, ваша покорная слуга с удивлением обнаружила то, что до этого момента ни в одной книге не прочитала: это вовсе не росписи — египтяне ничего

не расписывали. Это совершенно другая техника изображения, которую они потом стали называть росписью. И мы тоже.

Каким образом происходил процесс нанесения изображения на стену? Сначала вся поверхность стены размечалась, как тетрадь в клеточку. Затем делался трафарет. Египетскую письменность и изобразительную культуру мы можем назвать иероглифической, потому что и изображение, и письменность выполнялись с помощью трафарета. После того как трафарет нанесли, начиналось выскабливание стены. Египтяне начинали выбивать стену по трафарету. Не писать по загрунтованной стене, а выбивать. И поэтому, благодаря трафарету, у них получалось такое вдавленное изображение, вогнутое. Потом они делали специальные цветные пасты и начинали ими замуровывать, инкрустировать стену. Вы представляете, что это за техника? Они стену восковали. А мы говорим: «Какая роспись!» Ты стоишь, смотришь и думаешь: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Как же мы можем обсуждать эту цивилизацию? Что мы можем о ней сказать? Решительно — ничего. Это величайшее гениальное искусство консервной промышленности. Да, консервной. Пирамида — консервная банка, тысячелетиями хранящая свое содержимое. Нам ничего не надо говорить об этой цивилизации. Мы можем только любоваться и констатировать.

Гипотезы — замечательные вещи, они носят фантазийный характер. Мы очень любим строить

гипотезы. Практически на ровном месте. Особенно интересны гипотезы про инопланетян, которые построили пирамиды для… Для чего? Вообще, это удобно: всё списать на инопланетян. Замечательно, пусть будут инопланетяне. Потому что говорить о египтянах не стоит, мы можем только их описывать. Мы даже не знаем хронологии сейчас. У автора всегда было очень сильное подозрение, что пирамида Хеопса построена гораздо раньше официальной датировки: две с половиной тысячи лет до новой эры. Существует множество различных методов датирования, в том числе и знаменитый радиоуглеродный. Но все они не дают точного ответа. А если завтра изобретут новый, более точный метод или откроются совершенно неизвестные факты? Дэн Браун в своих книгах обожает эксплуатировать этот момент открытия миру тщательно скрываемых веками тайных знаний. Чем необычнее и неправдоподобнее легенды — тем больше им веры. Это закон, так сказать, классика жанра: больше всего веришь тогда, когда нет ни слова правды. Как сказал знаменитый персонаж Булгакова Воланд: «И интереснее всего в этом вранье то, что оно — враньё от первого до последнего слова».

На самом деле это очень острые, совершенно неизученные и закрытые проблемы. Именно поэтому для нас с вами самым оптимальным вариантом является путешествие и описание.

На эту тему много и долго можно беседовать, благо материала огромное количество, но это не является предметом нашей книги. Мы возвраща-

емся к тому, о чем говорили в самом начале, — к корням нашей цивилизации. А наш корень — Средиземноморье.

* * *

Когда мы говорим про Средиземноморье, мы имеем в виду Древнюю Грецию и Древний Рим. Греция и Рим — это средиземноморская античность. Но, несмотря на такое объединение, это две совершенно разные культуры. Абсолютно. Они имеют очень мало общего между собой. Очень большое заблуждение считать, что эти культуры имеют общий корень и общую традицию. Это не так.

Греция — это не мы. Греция — это совершенно абсолютная тень, отброшенная европейской культурой. Мы — это Рим. Рим живет в нас физически, это наш второй источник. Это как Пушкин — наше всё. За что ни уцепись, за что ни возьмись — всё уже сделано.

Рим строил государство. Рим строил право. Рим строил гражданские сооружения, канализацию, дороги, водопроводы. Именно Рим построил государственную правовую систему. Римские системы общественных отношений, такие как государство, существуют до сих пор: империя, тирания и демократия.

Гений Рима, гений нации вышел в государственное строительство. Римляне были строителями государства. Мы уже говорили о том, что в

451 году до н. э. был принят Закон Двенадцати таблиц, который можно по праву считать древнейшим памятником римского цивильного права. Состоялась кодификация римского закона, Древний Рим, пусть еще без отраслевого деления на гражданское, уголовное и процессуальное право, но записал законы, по которым должна была существовать вся принадлежащая ему территория. Вот с момента принятия этих законов и начинается государство. Никакой мифологии — только право. Рим — государство с единой территорией, в отличие от греческих колоний, которых было много, но влияние которых было мизерным.

Кто тебя создал, о, Рим? Гений народной свободы!
Если бы смертный, навек выю под игом склонив,
В сердце своем потушил вечный огонь Прометея,
Если бы в мире везде дух человеческий пал, —
Здесь возопили бы древнего Рима священные камни:
«Смертный, бессмертен твой дух; равен богам человек!»

Д.С. Мережковский. «Рим», 1891 г.

Древний Рим — это совершенно самостоятельная культура. Абсолютно. Мы снова и снова возвращаемся к тому, о чем уже говорили: постепенно Рим создал первую большую устойчивую империю, потому что империя возникает тогда, когда создается конгломерат завоеванных государств (империя всегда связана с завоеваниями). Этот конгломерат превращается в некую единую государственную систему. Это характерно для всех империй. Так было с Советским Союзом или с Рос-

сией, когда та была империей. Испания тоже была одно время величайшей империей. Франция была империей после наполеоновских завоеваний.

Империи не очень устойчивы. Внутри всегда заложен динамит, который их и разрывает. История показывает, что империя — хрупкая вещь, которая лишь кажется невероятно мощной и устойчивой.

Какую огромную империю создал Александр Македонский?! И что осталось от нее? Нет даже столицы. Мы знаем об Александрии только по литературным описаниям и каким-то отдельным фрагментам, раскиданным по тем или иным музеям. Например, известно, что александрийцы первыми в мире создали порнографию. Это были богатые, избалованные, изысканные люди, адреналина хотелось, и появилось то, что сегодня хранят в запасниках музеев — знаменитые камеи с обозначенными сюжетами. Вы даже представить себе не можете, какое это высокое искусство. Эти камеи и за порнографию-то считать нельзя, настолько они красивы. Александрийцы коллекционировали их, обменивались, перепродавали, монтировали в фибулы… Где этот город, в котором так неистово кипела жизнь? Его нет.

Была Византийская империя — основополагающее православное, восточнохристианское государство. Эта империя просуществовала тысячу лет. Константин начал строительство Константинополя в 330 году, предполагалось, что новая столица своими размерами и блеском

должна затмить Рим. В 1453 году турки-османы осадили стены города — Византийская империя пала. Что от нее осталось? Константинополь? В современном Стамбуле лишь отчасти, фрагментами, проявляется столица Византии. А знаменитое сооружение Айя-София повторило судьбу своей империи: построенный Юстинианом христианский собор по приказу Мехмета II был превращен в мечеть. Османы, получившие готовый храм, снабдили его минаретами. Изменилось до неузнаваемости внутреннее убранство храма — фрески, к счастью, не были уничтожены, а лишь закрыты сверху штукатуркой. Через несколько веков их случайно обнаружили во время восстановительных работ. В XX веке в попытке сохранить и сблизить историческое время в Айя-Софии создали уникальный музей: совершенно мирно рядом сосуществуют христианские и мусульманские религиозные святыни. И, тем не менее, Стамбул — это город мечетей и мусульман. Да и ромеев здесь больше нет, этноса этого нет, ничего нет.

А что остается от империи? Очень много. Во-первых, от империи остается философско-политический опыт, который никто и никогда не принимает во внимание. И который никто и никогда не хочет исследовать. Ведь пока империя существует, кажется, что она бессмертна. Это другие империи разрушаются, наша — никогда. Никто этого опыта не принимает во внимание. А этот опыт существует как теория возникновения и исчезновения империи.

Почитайте гениальную драму «Мрамор» Иосифа Бродского. Почитайте труд Льва Гумилева «Этногенез и биосфера». Там всё написано. Там всё исследовано. Не нами придумано. Необратимые процессы.

* * *

Век Древнего Рима был недолог. Как это «чудо» распалось? Каким образом, от чего рухнула эта величайшая империя? Все говорят: «Это варвары!» Нет, это не варвары — это внутреннее гниение, то, что Лев Гумилев называл «периодом гомеостаза». Империя стала гнить и разваливаться изнутри. Достаточно вспомнить жесточайший кризис Римской империи в III веке. Внешний блеск не мог скрыть все четче проступавшие, разъедавшие «тело» социальные язвы: рабство и безудержная эксплуатация присоединенных территорий. Эпохой «солдатских императоров» назовут это время историки. Начнется она с правления императора Коммода, последнего из династии Антонинов. Марк Аврелий, последний император «эры пяти добрых императоров», назначил своим преемником своего сына. Коммод оказался отвратительным императором, совершенно неадекватным, развращенным, тщеславным, склочным, жестоким, совершенно не занимался государственными делами и в итоге, ненавидимый всеми, был убит в результате заговора. Многие историки называют Коммода одним из худших

императоров в истории Рима, а его правление — началом упадка Римской империи. Далее в период с 235 по 285 год н. э. сменилось несколько десятков императоров.

Как тут не вспомнить период дворцовых переворотов в России с 1725 по 1762 год (либо по В.О. Ключевскому: 1725–1801 годы, если включать в историю этого периода убийство в результате заговора российского императора Павла I). Между двумя сильнейшими императорами Петром I и Екатериной II правили «случайные» наследники, возведенные на престол в результате борьбы дворянских группировок, точнее, в результате победы той или иной стороны, а переход государственной власти от одного императора к другому происходил не иначе как путем совершения гвардейцами дворцового переворота.

Мы римскую историю знать должны — это наш прототип, это наш первообраз. И знать не из итальянских и голливудских пеплумов, но изучать. Если Греция в этом смысле к нам никоим образом не может быть отнесена, так как является лишь духовно-культурным истоком для всей нашей культуры, так сказать «алой подкладкой», то Рим имеет к нам первостепенное отношение. Посмотрите на карту Древнего Рима: выстроена очень мощная, огромная военная империя. Что сделали с миром римляне? Образно говоря, они положили мир себе в карман. А почему?

Потому что римляне, поскольку они были правовым государством, создали армию. Армия — это была основа всего. Это был оплот.

Цезарь сказал: «Государство — это закон под охраной армии». Государство — это тогда, когда есть армия и закон, а если армии нет или закона нет, или того и другого нет, то и государства нет. Закон и армия — всё. В эпоху кризиса «солдатские» императоры прежде всего заботились об интересах солдат, от которых получили императорскую власть, так как удержаться на престоле без поддержки армии было невозможно.

* * *

Диоклетиан, римский император, правивший в Риме на стыке III–IV веков, «вытащил» Великую Империю из глубочайшего и длительного упадка, грозившего окончательным уничтожением. Он вернул свою империю на вершину славы. Знаменитый император, чей приход к власти завершил кризис III века, провел целый ряд грамотных реформ, однако вечное Римское государство неуклонно стремилось к закату. В армии, несмотря на проведенную кардинальную перестройку всей военной системы, продолжала цвести коррупция. Содержание огромного (превышающего полмиллиона человек) войска обходилось государству очень дорого, а повышение налогов с гражданского населения не могло способствовать устойчивости и процветанию. Плюс к этому — отсутствие у императора и его соправителей реальных рычагов воздействия на средства производства и уровень потребления. Именно Дио-

клетиан, закрепив свою императорскую власть как «де-факто», так и «де-юре», сделал ее неограниченной, то есть построил совершенно новую пирамиду власти, в которой он, и только он, являлся главным ее источником. (Чтобы наглядно увидеть принцип нового управления империей, достаточно взглянуть на карту Римской империи времён Тетрархии, где обозначены диоцезы, контролируемые тетрархами).

Система управления, получившая название «доминат» (лат. dominus et deus — буквально «господин и бог»), продлила жизнь империи на два века. В попытке укрепить власть Диоклетиан поддерживал языческую религию, подчеркивая божественное происхождение императорской власти и ее высшее по отношению ко всем другим земным институтам положение. Именно это явилось одной из причин гонений на христиан, религиозные практики которых являлись вызовом для традиционных устоев.

Читаем у историка Церкви, филолога Василия Васильевича Болотова: «О том, какого рода должны были быть судебные процессы против христиан, можно судить по одному примеру, который подал сам Диоклетиан. После первого эдикта он принялся за очищение своего двора от подозрительных личностей, какими считали христиан, и вот как пытали в его присутствии одного христианина Петра. Сперва его били плетьми до того, что стали видны кости. Затем его раны полили смесью соли и уксуса и, наконец, изжарили на самом медленном огне. По этому можно было судить, ка-

кие приемы должны употреблять усердные исполнители императорского эдикта. И действительно, весьма многие правители областей проявляли в этом случае изобретательность самую ужасную. Некоторые истязания были не только страшны, но даже просто омерзительны. Различные правители в этом отношении выработали свою особенную специальность. Жестокость и продолжительность пыток и оскорбительность их для нравственного чувства были таковы, что, кажется, только в это гонение появляются случаи самоубийства христиан. Христиане и в особенности христианки, не желая отдаться в руки посланных арестовать их, сами покончивали с собою мечом, то бросались в реку, то бросались с верхнего этажа дома, где их хотели арестовать» (Болотов В.В. Лекции по истории Древней Церкви. Т. 3. Период третий. Христианская церковь как общество, гонимое самим правительством. 1907 г.).

Надо сказать, что Диоклетиан не был фанатичным язычником, он лишь хотел продлить время существования Рима. Все эти меры не помогли, до падения Вечного города оставалось чуть более 100 лет, Великой империи было отпущено немногим больше. Мир уже стоял в одном шаге от принятия христианства. Этот период гонения христиан (при Диоклетиане и при Максимине) считается самым жестоким, но именно он дал миру удивительные имена: великомученик Георгий Победоносец, святая великомученица Анастасия Узорешительница, святой Себастиан, святая великомученица Варвара, святой великомученик Пантелеймон,

святая великомученица Екатерина, святой преподобномученик Лукиан Антиохийский.

Диоклетиан покинул свой пост после 20 лет неустанных трудов и занялся возделыванием огорода в своем дворце в Спалате, близ Салон. Вполне возможно, что этот римский император стал первым в истории дауншифтером (дауншифтинг — от англ. Downshifting; Downshift — буквально обозначает: включать пониженную передачу — это сознательный отказ от успешной карьеры, высоких доходов, должности ради душевного спокойствия и нарочито простой жизни в результате осознанного пересмотра иерархии жизненных ценностей). Кстати, преемники Диоклетиана тут же передрались между собой, ввергли империю в хаос и обратились к бывшему императору с мольбами вернуться и вновь взять бразды правления в свои руки. Римский историк Секст Аврелий Виктор написал об этом: «Диоклетиан же добровольно сложил с себя в Никомедии знаки императорской власти и провел старость в собственном поместье. Когда Геркулий и Галерий звали его вернуться к власти, он, точно отстраняясь от какой-то чумы, ответил им: «О, если бы вы могли посмотреть на выращенные моими руками в Салоне овощи, вы бы сказали, что (*мне*) этого никогда не следовало бы делать!» (Аврелий Виктор. Римские историки IV века: Извлечения о жизни и нравах римских императоров / Пер. с лат. В.С.Соколова, 1997).

История Диоклетиана приобрела известность, а фраза про овощи-капусту стала крылатой. Помни-

те эпизод из советского фильма «Москва слезам не верит», где слесарь из НИИ Георгий Иванович, «он же Гога, он же Гоша, он же Юрий, он же Гора, он же Жора», герой Алексея Баталова, ведет диалог с Александрой (Наталья Вавилова):

— А почему Вы не стали учиться дальше?

— А зачем?

— А из Вас бы мог стать хороший руководитель.

— А по-твоему, все должны быть руководителями?

— Нет, не все должны, но все хотят.

— Знаешь, Сашенька, был такой римский император Диоклетиан. Кстати сказать, очень приличный император. Так вот, так сказать, в самый расцвет своей империи он вдруг отказался от власти и удалился к себе в деревню. А когда из Рима приехали, чтобы просить его вернуться к власти, он сказал: «Если бы вы видели, какую я вырастил капусту, вы бы перестали меня уговаривать».

— И не вернулся?

— Нет. Так что не все хотят быть руководителями. Хотя справедливости ради надо сказать, что, кажется, это чуть ли не единственный случай в мировой истории.

— Так, значит, вы предпочитаете выращивать капусту?

— Нет. Я предпочитаю делать в своей жизни то, что я люблю, а не то, что модно, престижно или положено. Люблю свою работу, потому что, когда я туда прихожу, там начинает крутиться то, что без меня не крутилось. Люблю своих друзей, потому

что, несмотря на то, что мы знакомы тысячу лет, мы всё равно всегда новы и интересны друг другу. Люблю твою мать, потому что... Потому что люблю! Чего ты смеешься?

— Да нет, просто мне с Вами ужасно интересно. Значит, Вы абсолютно счастливый человек?

— Не вполне. Вот если бы мне сейчас удалось выпить стакан газировки — пить ужасно хочется, то я был бы абсолютно счастлив.

(«Москва слезам не верит», 1979 г.; режиссер В. Меньшов)

* * *

Должны сказать, что римляне не только были великими государственными строителями и военными, но и еще очень любили сельское хозяйство. Например, солдату за службу полагался земельный участок. Когда он выходил в отставку, то государство давало ему землю, и он за этот участок готов был умереть. Пример того, что беззаветная любовь к своей земле сохранилась до сегодняшнего дня и это качество у итальянцев никуда не исчезло, — итальянский сценарист, поэт, писатель Тонино Гуэрра.

У каждого человека есть счастливая звезда. Вашего покорного слугу счастливая жизненная звезда надолго связала дружбой и творчеством с гениальным итальянским современником Тонино Гуэррой, работы которого вы, конечно, знаете. Мы совершенно искренне утверждаем, что дело и

творчество Тонино Гуэрры пока не оценены, «не замерены циркулем».

Мы хотим начать с того, что Тонино, как личность — редкий экземпляр.

Есть такая теория: когда рождается ребенок, он вбирает в себя энергию и культуру того места, где появляется на свет. То есть когда ребенок издает первый крик (это теория, и мы не беремся сейчас определять, правильная она или нет), то с этим криком он вбирает в себя всё. Человек может быть русским, а родиться во Флориде и стать американцем. Питерцы и москвичи — это определенные ареалы с очень сложившейся и устоявшейся культурой. Так вот, Тонино — потомок древних латинов. Он — человек, который чудом унаследовал дыхание того места, где родился. В нем есть очень интересное качество — он избранник. Не все итальянцы такие, как он. Тонино Гуэрра гениален, а раз так, то он вбирает в себя эту глубокую культуру.

После Рима, когда закончилась эпоха итальянского кино — умер Феллини, умер Антониони, умерли все те, с кем он работал: Витторио Де Сика, Де Сантис — Тонино понял, что не будет больше заниматься кино, и уехал в маленький итальянский городок Пеннабилли. Сегодня этот городок наполнен приметами Тонино Гуэрры — его картинами и скульптурами, стихами и афоризмами, керамическими табличками с философскими изречениями или притчами. Там, в этом городке, которого и на карте-то не видно, на месте большой городской мусорной свалки [ее Тонино Гуэрра рас-

чистил] маэстро разбил Сад забытых фруктов. Это даже не сад, это воплощенная поэзия: удивительное, неповторимо изысканное сочетание деревьев и произведений искусства. Тонино был счастливцем, ежеминутно влюбленным в жизнь, и в любом состоянии мог творить чудеса Красоты. «Я думаю, это было необходимо — создать музей ароматов, чтобы не забыть вкус тех растений, которые росли в старых фермерских домах и теперь исчезли, например biricoccolo или azarole. Сад забытых фруктов, небольшой музей ароматов — это возможность для нас прикоснуться к прошлому. Я хочу сохранить вкус, запахи и аромат ушедших лет» — так говорил Тонино Гуэрра.

Тонино Гуэрра посадил в этом Саду все растения, деревья и фрукты, которые были в Древнем Риме (старинные плодовые сорта): римский виноград, римские сливы, финики, римские прототипы абрикоса, инжир и римские яблони. Сейчас в Италии стало модно сажать римскую лозу и выращивать из нее тот виноград, из которого древние римляне делали вино. Последние модные веяния. Гуэрра показал итальянцам этот путь и даже выпустил бутылки со своими этикетками. Автор воочию видела и знает, что такое римская растительность: как она выглядит, как выглядит римский сад, какие цветы были. Тонино Гуэрра это изучил и всё посадил. И всё прижилось! Это фантастическое зрелище.

Сад Тонино — это еще и воспоминания об ушедших друзьях, в память о которых он создал удивительные памятники. Один — Федерико Феллини,

и еще один — Андрею Тарковскому. Тонино был абсолютно гениальным. Он сам в своем Саду сделал необыкновенные, потрясающие фонтаны, посмотреть на которые едут специально; и памятник Феллини тоже сделал сам. Хочется сказать несколько слов об этих необычных памятниках.

Памятник Федерико Феллини: на краю круглого диска из огромной титановой плиты установлены кованые металлические ветки. И на ветках сидят две птицы — две души. Каждый раз, когда наступает полдень, ветки отбрасывают тень на титановую плиту, и эти тени превращаются в профили Федерико Феллини и Джульетты Мазины, обращенные друг к другу. Солнце движется, и тени начинают медленно сливаться, как будто Федерико и Джульетта дарят друг другу нежный поцелуй любви. Такое мог придумать только Тонино. На памятнике надпись: «Федерико Феллини и Джульетте Мазине — моим друзьям»

Памятник Андрею Тарковскому: представьте себе грот, сложенный из старых камней. Наверху — камень VI–VIII веков в форме креста. К гроту пристроена небольшая «часовня», дверь которой закрыта навсегда. Рядом керамический знак Вечности — улитка. Что находится за этой дверью? Не знает никто. Тайна вечности. И снять покров с этой тайны вряд ли сегодня кому-нибудь по силам. «Сегодня художники лишены фантазии, дышащей тайною, вздыхающей тайной. Главные проблемы жизни разрешаются техникой либо полицией. Именно поэтому Тарковский сегодня одаривает нас своим светом, проникающим сквозь за-

весу великой ночи» — так говорил о знаменитом русском кинорежиссере Тонино Гуэрра. На вечере памяти Тонино показывали фильм «Путешествие Тонино и Тарковского по Италии в поисках натуры для "Ностальгии". Смотришь этот фильм и словно видишь сны из Атлантиды.

В ботаническом Саду забытых фруктов очень часто собираются виноделы. По сути, это стало некой микромоделью традиции, которая когда-то была и которая сегодня воспроизводит все это и тем самым сплющивает время.

В Италии время сплющено — оно совмещено. Оно просвечивает через все культурные пласты. Вы никогда не знаете, в каком времени находитесь — в первом веке, в третьем или в четырнадцатом. Попробуй тут разберись, если вы входите в дом, во двор и не знаете, когда все это было построено и сохранено. Время здесь утрачивает свою протяженность, и вы воспринимаете его исключительно настоящим.

Тонино жил в Пеннабилли. Там есть Епископский дворец, и часть епископата отдана под театр. В театре — крошечный партер и четыре яруса круглых лож, расписанных цветами. Все в цветах! Каждый раз, когда здесь проходит какое-то культурное событие, например вечер французского шансона, весь городок наряжается и идет в театр. Тонино рассказывал, что перед войной, по воскресеньям, все мужчины собирались на площади, приходили со своими стульями, кушали соленый миндаль и пели оперы Верди. Они специально для этого собирались. Сегодня — всё то же самое. Соби-

раются в театре (приезжают со всех окрестностей), слушают певцов, друг друга, поют сами. И относятся к этому очень серьезно. Там, в этом маленьком городке, кипит столичная жизнь!

В Италии не может быть такого, чтобы в столице кипела одна жизнь, а в провинции — другая. В провинции — всё то же самое, только объемом меньше. Когда автору довелось впервые побывать в этом месте, возникло очень стойкое чувство, что всё это знакомо и близко: «В этой деревушке 5-6 церквей, кино, театр, кафе, магазины, и когда я приехала туда в первый раз, то сказала, что я здесь когда-то жила. В XIV веке. И могу даже дом показать, где рождалась и жила. Всё это я сказала, не видя города. И я не знала, что там есть. Тогда, в прошлом, я была очень толстой девочкой с розовыми щеками, и у меня не было матери, а была только женщина-служанка. Мой отец был купцом, ездил между городками и торговал овощами, был грамотным, и я тоже могла читать. У меня был жених, его звали Петруччио. А умерла я в 14 лет, от гриппа. Когда я все это рассказывала Тонино, он очень внимательно слушал. Возможно, я придумала всё в своем воображении, но я в этом убеждена — это тени во мне такие бродят. Я помню, что у меня была косица, и я была толстухой с серыми глазами».

ГЛАВА 2

Повелители времени



Что же касается греков, то они были совершенно другими. Мы до сего дня являемся их духовно-культурными наследниками. Куда ни кинь взгляд, повсюду в театрах человеческих судеб идет своя «Антигона». А во всех ли театрах мира ставят «Антигону»? Нет, не ставят.

А что вы скажете по поводу Эдипова комплекса? Как замечательно сказал один из самых великих философов нашего времени, Мераб Константинович Мамардашвили: «Вся история европейской философии есть лишь комментарий к Платону». И он сказал правильно. Не только греческая философия, не только современная философия есть комментарий к Платону, а все современное искусство есть комментарий к греческой античности. В греческой культуре был один удивительный момент, о котором потом человечество только тосковало. Ностальгически тосковало, но вернуться к этому больше никогда не могло. У греческой культуры была необыкновенная цельность, в ней

не было внутренней трещины, она стремилась к катарсису, к преодолению разногласий, к установлению вертикальной связи и гармонии. Царь Эдип, когда выколол себе глаза, воссоединил себя с первоначальной гармонией, потому что до этого, зная о своем грехе или не зная, он вел себя ужасно. Он убил отца, он сожительствовал с матерью, но он смог осмыслить самого себя. Греки к этому призывали: «Стань человеком!» А как можно стать человеком, если у нас всегда виноват сосед? Греки говорили: «Смотри в себя!» — они призывали людей смотреть в себя. И выражалось это через диалоги. Греческая культура — это культура диалогическая. Больше таких абсолютно диалогических культур не было. Потому что свободный диалог — это признак высокого уважения и демократии. Только диалог. Философия, записанная диалогически. Разговоры с учениками, драматургия — все это диалоги. Диалог — это есть принцип акустики.

Для Греции, во всей ее культуре, был один принцип — абсолютного акустического эффекта, абсолютной слышимости.

Греки не были строителями государственности, у них не было никакого государства. И законов не было, в каждом полисе — свои. Их не интересовало право и государство. В Риме Закон Двенадцати таблиц включал статьи брачного права, а в Греции, если муж с женой разводился, то действовал он по обычному праву (то есть по существующему обычаю). Мужчина имел возможность уйти из семьи. Женщине сделать это было гораздо труднее.

Вот один из вариантов развода: изначально, когда мужчина приходил в семью, он приносил с собой палку, посох и на него вешал рубище. Жена держала это «приданое» на женской половине. И, если муж решил уйти, она брала веер, которым раздувала очаг, задувала угольки, брала из очага пепел и сыпала его к порогу. Мужчина надевал на себя рубище, брал палку и босыми ногами шел по этому пеплу. Вот и весь развод, но дом и жену он обязан был содержать до конца дней, кем бы он ни был при жизни. А если с ним что-нибудь случалось, то на его жене был обязан жениться его младший брат. Законов нет, механизм простой — обычай.

Греки создали европейскую философию, основу европейской философии, если быть более точными. Греки создали основы европейского театра, которые сохраняются и сегодня. Мы бы даже сказали, что философия и театр имели гораздо большее значение для Греции, нежели искусство. Просто мы больше воспринимаем Грецию через искусство. Итак, драматургия и философия Греции являются основой европейского сознания и основой европейской философии.

Греция является и нашей основой. Священник Павел Флоренский, много лет изучавший историю и художественные сокровища Троице-Сергиевой Лавры, писал: «Лавра есть художественный портрет России в ее целом». Говоря о том, что Лавра есть осуществление русской идеи, Павел Флоренский указал на корни русской духовности: «Я почти подхожу к тому сло-

ву о местности, пронизанной духовной энергией Преподобного Сергия, к тому слову, которому пока еще все никак не удается найти себе выражение. Это слово — античность. Вжившийся в это сердце России, единственной законной наследницы Византии, а через посредство ее, но также — и непосредственно — древней Эллады, вжившийся в это сердце, говорю, здесь, в Лавре, неутомимо пронизывается мыслью о перекликах, в самых сокровенных недрах культуры, того, что он видит перед собою, с эллинской античностью. Не о внешнем, а потому поверхностно-случайном подражании античности идет речь, даже не об исторических воздействиях, впрочем бесспорных и многочисленных, а о самом духе культуры, о том веянии музыки ее, которое уподобить можно сходству родового склада, включительно иногда до мельчайших своеобразностей и до интонации и тембра голоса, которое может быть у членов фамилии и при отсутствии поражающего глаз внешнего сходства. И если вся Русь, в метафизической форме своей, сродна эллинству, то духовный родоначальник Московской Руси воплотил в себе эту эллинскую гармонию совершенной, действительно совершенной, личности с такою степенью художественной проработки линий духовного характера Руси, что сам, в отношении к Лавре, или точнее — всей культурной области, им насквозь пронизанной, есть, возвращаясь к прежнему сравнению, — портрет портрета, чистейшее выражение той духовной сущности,

которая сквозит многообразно во всех сторонах Лавры как целого»(Свящ. П.А. Флоренский. Троице-Сергиева Лавра и Россия, 1990).

* * *

В каждой книге «Мост через бездну» мы говорим об Античности. И это совершенно неудивительно. Во-первых, эта тема поистине неисчерпаема. Во-вторых, какой бы аспект европейской культуры и искусства мы ни затронули, «греки всё сделали до нас».

Напомним читателю, что Греция никогда единым политическим государством не была. Это были разные полисы. Разные провинции. Единственная общая территория — Эгейское море. Общее межполисное пространство по хронологии было заключено между двумя войнами: Греко-персидской (499–449 гг. до н. э.) и Пелопоннесской (431–404 гг. до н. э.). Возникает закономерный вопрос: каким образом Греция, не имеющая единого земельного пространства, создала культуру, которая до сих пор обслуживает весь мир? Странный парадокс? Конечно, были торговые связи, но наличие торговых связей не является основанием для абсолютной, феноменальной, поэтически-художественной гениальности, где вы не можете различить, какой полис что делает. Это как раз тот случай, когда не бытие определяет сознание, а сознание определяет бытие. Это тайна, покровы которой пока (а мо-

жет быть, и никогда не будут) не подняты. Тайна бытия.

А с какого момента мы с вами можем считать, что родилась Древняя Греция, которую называли по-разному, но объединили одним словом «Эллада»? Мы употребляем слово «эллины». А что это такое? Национальность, этнос? Кто такие эллины? Предположительно, это население Эллады. А Эллада где? Мы не можем, условно говоря, ткнуть пальцем в карту и сказать: «Вот это — Эллада». Нет такого государства — Эллада. У нее границ нет. Эллада — это не границы, не земля, не государство. Это — понятие. Это виртуальный мир. И эллины — это тоже виртуально. Это виртуальное население виртуальной Эллады. Правда, здорово? Это чистая метафизика. Абсолютно метафизическая вещь. Греческие философы очень любили добавлять к имени место своего рождения: Гераклит Эфесский, Фалес Милетский. Они указывали, где родились. Но никогда мы не найдем: эллин такой-то. Потому что этого нет. Эллины — те, кто в Элладе, а ее нет. И все-таки Эллада была!

Здесь присутствует одна очень таинственная вещь, чисто метафизическая, странная, которая имеет отношение только к Древней Греции и из которой все исчезло, как по волшебству. Рассыпалось именно тогда, когда в других странах всё началось. Речь идет о государстве. В других странах создается государство и «начинается» культура, а здесь, как только государство появилось, всё исчезло. А кто создал государство? Александр Македон-

ский. Вот как только он его создал, Эллада перестала существовать — ее не стало. Именно потому, что Эллада — это виртуальность. Но древнее искусство имеет дату рождения и смерти. Виртуального рождения и смерти. И мы можем эти даты назвать.

Дата рождения — VIII век до н. э.; это произошло тогда, когда Геракл учредил Олимпийские игры. В своей книге «Мифологическая библиотека» греческий историк Аполлодор большое внимание уделяет одной из самых важных исторических фигур Греции — Гераклу. Что сделал Геракл, кроме тех 12-ти подвигов, которые просто входят в детскую антологию? «Он учредил Олимпийские состязания, воздвиг алтарь Пелопса и соорудил, кроме того, шесть алтарей двенадцати богов». (Аполлодор. Мифологическая библиотека. Книги II, VI).

Именно в этой точке всё и началось, потому что то, что является понятием «Эллада», — это есть событие: Олимпийские игры или то, что проходит один раз в четыре года. Это событие, вокруг которого консолидируется всё!

Эллинскими мы можем назвать те государства, что принимают участие в Играх. Если ваш полис принимает участие в Играх, т. е. допущен принимать в них участие, то вы — эллин, а если не допущен, то кто вы тогда? Варвар. Варвары — это «неэллины». Думаете, они не знали, какие персы высокультурные? Порой даже более, чем греки. Знали, но для греков они все равно оставались варварами, потому что у них не было Игр.

Расшифровку понятия «Эллада» нам дает отец Павел (Павел Александрович Флоренский) в своей книге «Столп и утверждение истины». Величайший ученый России, математик, гидравлик, создавший Днепрогэс, православный философ — мы еще неоднократно будем о нем говорить. Так вот, Павел Александрович писал, что на древнегреческом слово «Эллада» обозначает: «мы остановили время». «Лада» — это «течение времени». Река течет, и ей присуще понятие безостановочного течения. История тоже течет подобно реке. А «эл» — приставка, обозначающая «остановку». «Мы остановили время». «Мы живем в системе остановленного времени». На время Игр время останавливалось, даже если велись войны, заключалось перемирие, и все выбывали из течения времени. Наступала временная пауза.

Вся греческая культура возникла не благодаря государству и политике, а вопреки. Поперек всех принятых предпосылок развития искусства. Всегда, во всем мире делалось так, а здесь — наоборот. Античность была создана благодаря искусственным регуляторам, т. е. чисто виртуально. Чистая метафизика. Больше этого не было нигде и никогда. Это случилось единственный раз в мире. И длилось совсем недолго.

Для XX века античная, греческая идея имеет огромное значение. Все гениальные художники, писатели, поэты «переписывают» античность. А возьмите экзистенциалистов: Жан-Поль Сартр, Альбер Камю. Или французский драматург Жан

Ануй! Ну и, конечно, Иосиф Бродский. Двадцатый век без Рима, без Греции — немыслим. Без Рима немыслим европейский классицизм, а без Греции — XX век. И всё. Ни Пикассо, ни Матисса, ни археологии. Никого и ничего.

А сколько времени просуществовала культура, ставшая основой нашего «сегодня»? Будем считать очень приблизительно: примерно 500 лет. Если говорить о хронологии, то это вещь очень условная, хотя мир и регулируется летоисчислением.

* * *

Хронология — вещь, повторимся, очень интересная. Немного найдется таких неуловимо неопределяемых понятий, как время. Точность календарей — всегда условна. Само слово «календарь» — напоминание о подошедшем времени расплаты (в переводе с латинского обозначает долговую книгу). Перевод стрелок часов совершали в истории не единожды. Гай Юлий Цезарь, чтобы преодолеть порожденные хаотичностью римского календаря неудобства, провел реформу, взяв за основу египетский солнечный календарь. Так появился юлианский календарь. В 325 году н. э. Никейским церковным собором юлианский календарь был принят для всего христианского мира. По этому календарю весеннее равноденствие приходилось на 21 марта. Для Церкви это был важный момент в определении времени празднования Пасхи — одного из важнейших религиозных

праздников. Однако и этот календарь оказался неточным.

В России изменение эры и новолетия состоялось при царе-реформаторе Петре Алексеевиче. В 7208 году был подписан царский указ о переходе с летоисчисления от сотворения мира на летоисчисление от Рождества Христова: «О писании впредь Генваря с 1 числа 1700 года во всех бумагах лета от Рождества Христова, а не от сотворения мира». Россия перешла на юлианский календарь.

А в Европе календарь был вновь изменен в XVI веке. Путь этих изменений был сложен и связан не только с математическими расчетами. Папа Григорий XIII издал специальную буллу: вводился новый календарь, названный впоследствии в честь папы григорианским. По Европе прокатились «календарные беспорядки». Протест вызывал даже не столько сам календарь, сколько тот факт, что это была реформа Католической церкви. А в союз с папой протестантские страны вступать не желали. В России, как известно, духовенство сопротивлялось введению нового календаря вплоть до начала XX века, пока к власти не пришли большевики.

В период Великой французской буржуазной революции григорианский календарь был отвергнут как пережиток прошлого и введен новый, революционный календарь (по григорианскому календарю основание Республики и начало новой французской эры — 1792 год). Известны куплеты о республиканском календаре гражданина Дюкруазы:

Надменный март и ты, январь,
Над февралем смеялись встарь;
Как пленник, я был стиснут вами
Почти что трижды шесть веков, -
Но вот почтенными мужами
Я ныне вырван из оков.
Имел я двадцать восемь дней:
Вы были на три дня длинней.
Апрель, делясь со мной луною,
Злым козням вашим помогал, -
Но под свободой золотою
Свое я счастье отыскал.
В четырехлетний круг времен
Был лишний день мой заключен:
Дарил сей странный беспорядок
Мне двадцать девять дней не раз,
Но больше нет таких загадок,
И новый век царит у нас.
Поток времен течет ровней:
Стал каждый месяц — тридцать дней.
Календарем седого Рима
Был обездолен я в веках:
Но Роммом честь моя хранима,
И равенство подъемлет стяг.
Теперь уж новый календарь
Не назовет меня, как встарь, —
Февраль! Сей звук — пустая проза,
Как все былые имена.
Нет! Ныне именем Вентоза
Земля и твердь обновлена.
Нас Фабр живит реформой той,

Мы блещем юной красотой.
Примерный ученик Мольера
Соткал из нас златой узор:
В нем блещет радость Вандемьера,
Сверкает гордый Фруктидор.
Как ласков нежный Жерминаль!
Как пышен ясный Флореаль!
Чудесная метаморфоза
Нам ловко прозвища дала:
И Плювиоз, и дни Нивоза
Она удачно нарекла.
Вот первый день, и день второй,
Четвертый, пятый и шестой.
Седьмой бежит, восьмой проходит,
И сердце радостно находит
В декаду отдых жданный свой:
И трижды сто плюс тридцать дней:
Теперь работаем дружней.
Мудрец к труду нас звал когда-то,
Потом обманщики-жрецы
Сказали нам: безделье свято!
И ждали праздников, глупцы.
На смену стареньким святым
Идет талант и доблесть с ним:
В них ищем бога и оплота!
Долой отрядов римских блажь!
Пять дней великих санкюлота —
Республиканский праздник наш
Через три года к нам придет!
Секстиль, торжественнейший год:
Как в Греции Олимпиады
Сзывали встарь народ на мир,

Так грянут наши Франсиады,
Пленяя пышностью весь мир.

Песни первой Французской революции / Под общ.ред А.М. Эфроса. М., 1934. С. 426–428

Какое знание истории, какое почтение греческим Олимпиадам!

1 января 1806 года по указу Наполеона был вновь возвращен григорианский календарь. Стрелки часов вновь переведены. Пришло новое историческое время.

Революционный календарь вводился и в СССР, правда, просуществовал совсем недолго: с 1929 по 1940 год. Борьба большевиков с христианской неделей привела к переходу сначала на пятидневку, а потом, по тем же причинам, что когда-то заставили Цезаря сменить календарь, на шестидневку. Вспомните любимый фильм Сталина «Волга-Волга», там появляется видеоряд с календарем: 1-й день шестидневки, 2-й день шестидневки, 3-й... 6-й. А потом появляется кадр с тонущим седьмым днем, и у зрителей, не знающих историю, никаких вопросов не возникает, так как создается ощущение семидневной недели. Для остальных — аллегория очень понятная, и мы бы даже сказали — прямолинейная.

К слову, революционный советский календарь был весьма необычный. В большинстве календарей вместо названий дней недели стояли цифры, а выходные были у всех разные. Работники предприятий и учреждений во время пятидневки разбивались на 5 групп, каждой присваивался свой

цвет и в соответствии с ним — рабочие и выходной дни.

В «Золотом теленке» Ильфа и Петрова читаем: «Когда методологическо-педагогический сектор перешел на непрерывную неделю и, вместо чистого воскресенья, днями отдыха Хворобьева стали какие-то фиолетовые пятые числа, он с отвращением исхлопотал себе пенсию и поселился далеко за городом».

К 1940 году меняется концепция политики Сталина, СССР превращается в своего рода империю, участвующую в мировой политике, и календарь вновь становится григорианским.

* * *

Вернемся к предмету нашего разговора. В Древней Греции существовал лунно-солнечный календарь, причем в каждом полисе была своя календарная система. Поскольку одной определенной эры для летоисчисления в Элладе не было, это значительно затрудняет установление хронологических рамок в принципе.

Именно в Греции была создана особая хронология. В IV веке до н. э. сицилийский историк Тимей ввел летоисчисление по Олимпиадам, т. е. четырехлетним промежуткам времени от одного Олимпийского праздника до другого. Это и стало общеэллинской хронологической системой — олимпийский календарь, если мы можем так назвать это летоисчисление. Олимпиа-

ды для греков были важнее войны, на время их проведения заключалось священное перемирие. Такой хронологии больше нигде в мире не было и нет.

Олимпия, алтарь, луч Феба — и вот он, нерукотворный огонь, старт новому жизненному циклу. Эстафета Олимпийского огня — традиция, основанная на священном древнегреческом ритуале, возродившаяся в начале XX века, — сегодня получила огромный размах. Олимпийский огонь на время превращает весь наш разноголосый, противоречивый, несговорчивый, сложный мир в единое целое, как когда-то, много веков назад, он объединял эллинов. Единство Греции — в Олимпиадах. Олимпиады — это форма. Главное, что создала эллинская культура, — она создала форму. Она создала идею. Олимпиада — это соревнование, это победитель. А в чем особенность победы на Олимпиаде? Победитель Олимпиады шагает прямо в бессмертие! И греки очень заботились о том, чтобы это движение — от Олимпиады в бессмертие — было идеально соблюдено. Для этого был создан целый ритуал.

Все, кто принимал участие в Олимпиадах, называли себя эллинами. Именно через Олимпиады и была создана единая культура, которую в просторечье называют культурой Древней Греции, а на самом деле это эллинская культура. Сама эллинская культура, на наш взгляд, была создана путем искусственных регуляторов. Всего этих регуляторов четыре: Олимпиады, эфебы, художественный союз и пир.

Это всё мы и называем эллинской культурой или греческой античностью. Это было один раз, очень коротко, при полном напряжении абсолютно свободно развитого и очень сложно живущего гения. Всегда нация вкладывает свой гений во что-то одно.

Олимпиады были не только Играми со спортивным комплексом, означавшим божественно-гармоническое развитие человека, это были также соревнования аэдов — мальчиков, играющих на кифарах, и состязания в стихосложении. Кроме того, Олимпиады сопровождались тем, что театр давал новые пьесы.

Мы уже неоднократно говорили о том, что во всех городах-государствах была одинаковая, идентичная система образования (см.«Мост через бездну». Книга 1; книга 3). Это были гимназии, которые входили в Олимпийский совет, а если в полисе не было гимназии, то никто из этого полиса принять участие в Играх не мог, потому что участники Олимпиад — эфебы, то есть гимназисты. Эфебы — это цвет общества, это будущее.

Участвуя в Олимпиадах, каждый эфеб демонстрировал, что является «готовым» гражданином своего полиса. Олимпиада — это не спорт. Это смотр сил. А уж если эфеб — победитель, то к следующей Олимпиаде ему обязательно поставят памятник или скульптуру. Вся дошедшая до нас античная скульптура делится на две категории: это статуи победителей Олимпиад — Пифийских или Олимпийских — и изображения богов. Через скульптуру входили в бессмертие.

ГЛАВА 3

«В реальность мир иллюзий воплотить...»



Главным и единственным объектом изображения в греческом искусстве является изображение человека. Греческое искусство родилось как антропоморфическое искусство. Именно антропоморфическое изображение человека определило всё европейское сознание и определяет до сих пор. Момент изображения природы очень медленно и опосредованно входит в европейское искусство, по сути — только в XVII веке, когда появляется жанр под названием «пейзаж». До этого если природа и изображалась, то только в форме фона.

Для древних египтян природа была символом победы над смертью. Своих богов они часто представляли в фантастическом полузверином обличье: бог мертвых и бальзамирования Анубис — с головой шакала, Себек, бог воды и разлива Нила, изображался с головой крокодила, Сохмет, богиня материнства и разрушительной силы солнца — с головой льва. Птица Бенну, по легенде — душа

Ра, изображалась в виде птицы или человека с головой цапли. Интересно, что в славянской мифологии птице Бенну соответствует птица Феникс.

В свирепых божествах воплотился страх древних египтян перед грозными силами природы. Как мы сегодня на бытовом уровне воспринимаем эти верования? Вспомните авторский сборник стихов для детей младшего школьного возраста О.Тарутина «Что я видел в Эрмитаже»:

...Стоим перед богом по имени Гор.
С большим удивлением смотрим в упор:
при всем человечьем обличье
имеет он голову птичью!
Он рядом с богиней стоит львинолицей.
А рядом богиня-корова теснится,
И только богиня Исида
похожа на женщину видом.

О. Тарутин. Что я видел в Эрмитаже. 1989

Мы с вами знаем, что многие животные в Древнем Египте были признаны священными, и это давало им такие привилегии, о которых рядовой древний египтянин мог только мечтать.

Тотемизм присутствовал и в религиозных верованиях народов Междуречья. Шумерские-аккадские боги изображались в обличье человека, но еще существовали духи-демоны и духи-хранители.

Посредником между богами и людьми выступала божественная птица Анзуд — орел с львиной

головой. Анзуд являлась воплощением доброго и злого начала и символизировала голос судьбы — извечной борьбы жизни и смерти. В мифологии Междуречья птица Анзуд упоминается и в связи с Всемирным потопом. Когда боги в наказание людям решили устроить Всемирный потоп, Анзуд помогала инициатору потопа Энлилю (богу земли и воздуха, одному из трех главных богов):

Идёт Нинурта, открывает плотины,
Эррагаль якоря и столбы вырывает.
Анзуд разрывает когтями небо.
Разум страны [Иштар], как горшок, расколот.
Поднялись воды, и Потоп вышел.

Миф об Атрахасисе. Перевод В.К. Афанасьевой

Львиноголовая женщина-демон Ламашту — хтоническое божество, насылало болезни на детей и уносило их в царство мертвых. Огненно-красный дракон верховного бога Междуречья Мардука Мушхуш сочетал в себе черты льва, орла, змеи и скорпиона. Увидеть изображение этого необычного существа можно на знаменитых воротах богини Иштар в Пергамском музее (Берлин). Многие археологи, в том числе немецкий археолог Роберт Колдевей, нашедший ворота Иштар, уверены, что Мушхуш существовал на самом деле. Упоминание о вавилонском драконе встречается и в Библии.

В аккадской мифологии дракона Мушхуш создала Тиамат. Божественная Тиамат — мировой океан соленых вод, олицетворение первозданно-

го Хаоса, мать всех драконов, изображалась как четвероногое чудовище с крыльями. В соответствии с месопотамским космогоническим эпосом Тиамат, соединив свои воды с мировым океаном подземных пресных вод, дала начало всему миру. В незапамятные времена, когда еще не было ни земли, ни небес и в бесконечном океане, заполнявшем всю Вселенную, не появилось еще ни одного островка, между богами разразилась битва за власть. Чтобы одержать победу над собственным сыном Мардуком, Тиамат создала одиннадцать свирепых чудовищ: многоголовых змей, гигантских псов, крылатых драконов, полулюдей-полускорпионов и прочих химер. Среди прочих чудовищ был создан ею и дракон Мушхуш. Но даже он не помог Тиамат в битве с мудрым Мардуком, богом света: она потерпела поражение. Мардук создал из тела Тиамат землю и небо, а из глаз — реки Тигр и Евфрат.

Необычные фантастические существа месопотамского эпоса представляли силу, неподвластную даже богам: это были неумолимые силы судьбы и рока.

* * *

Мифы народов мира знают многих миксантропичных созданий, например:

киннары — обитающие в «небе» полубожественные крылатые существа с туловищем человека и головой лошади;

кимнары — птицы с головами людей;

кимпуруши — существа с головой человека и туловищем льва или с головой человека и туловищем лошади;

Гаруда — птицечеловек, умеющий говорить;

гухьяки — духи горных лесов с лицом человека и телом полуконей-полуптиц;

тифон — бородатое и волосатое чудовище, имеющее 100 драконовых голов;

ехидна — исполинская полудева-полузмея;

эринии — богини мести в образе женщин, в волосах которых вьются ядовитые змеи, а из глаз течет кровь;

кентавр — получеловек-полуконь;

гидра — полуженщина-полузмея;

гарпии — полуженщины-полуптицы, распространяющие отвратительный запах;

Сцилла — морское чудовище с женским лицом и телом, опоясанным собачьими головами;

Эмпуса — трехликая змееволосая женщина-демон с факелами в руках.

Такие существа есть и в славянской мифологии. Например, полуптицы-полуженщины — вещие птицы из древнегреческих мифов, славянских преданий, христианских — русских и византийских легенд и апокрифов: Сирин, Алконост, Гамаюн.

Интересно, что мифические птицы, изначально востребованные в народном творчестве, стали неотъемлемыми символами Серебряного века. Символы вечности, пророчества, неизбежности

судьбы, единства добра и зла, радости и печали — Сирин, Алконост и Гамаюн встречаются в творчестве поэтов Анны Ахматовой, Александра Блока, Николая Клюева, художников Виктора Михайловича Васнецова, Ивана Яковлевича Билибина. Ну и конечно, все мы с детства любим Жар-птицу и Царевну-Лебедь.

Гамаюн — вещая птица, знающая о настоящем, прошлом и будущем, — изображалась как птица с головой женщины. По звучанию слово «гамаюн» очень близко к словам «баюкать, убаюкивать». Но есть и другое толкование — скорее всего, прообраз птицы Гамаюн пришел к славянам из Ирана.

Древняя форма слова «гамаюн», младоавестийское humaiia — «искусный, хитроумный, чудодейственный», связана с древнеиранским «Humaya». В древнеиранской мифологии птица Хумай приносила счастье. Но в славянской мифологии, а затем и в русских преданиях птицедева приобрела пророческие качества и далеко не всегда была благосклонна к человеку. По древнему поверью, если Гамаюн летела с востока, то начиналась страшная буря. А вот крик птицы-вещуньи предвещал человеку счастье.

В творчестве поэта-символиста, «трагического тенора эпохи» Александра Блока птица Гамаюн выступает как символ неизбежности грядущих несчастий:

На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,

Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...

Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

Александр Блок. Гамаюн, птица вещая, 1899

Печальный образ птицы Гамаюн рисует нам Анна Ахматова. Очень проникновенные строки читаем мы в ее любовной лирике:

«Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я птица печали. Я — Гамаюн.
Но тебя, сероглазый, не трону, иди.
Глаза я закрою, я крылья сложу на груди,
Чтоб, меня не заметив, ты верной дорогой пошел...» —
Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,
Но путник свернул с осиянной дороги своей.

7 декабря 1910 Царское Село

Часто в русском искусстве наряду с вещуньей Гамаюн упоминаются и райские птицы Сирин и Алконост — птицедевы с человеческой головой и телом птицы.

Вполне возможно, что мифологический образ птицы Сирин, полуженщины-полуптицы пришел в славянскую мифологию из древнегреческой: сирены, полуженщины-полуптицы (а иногда полуженщины-полурыбы) звуками своих песен усыпляли мореплавателей, а затем пожирали их. Хотя сирены, если их воспринимать как полуженщин-полурыб, больше ассоциируются в нашем восприятии с русалками.

Образ птицы Алконост очень близок греческому — девушке Алкионе, которая не смогла смириться с потерей своего любимого мужа Кеика, погибшего в море. Миф рассказывает о том, что, увидев сон о смерти Кеика, Алкиона вышла на море, на то самое место, где уговаривала своего супруга не отправляться в плавание, и увидела плывущего по волнам мертвеца. Алкиона признала в нем своего Кеика, взбежала на высокий утес и бросилась в пучину вод. Но боги не дали девушке погибнуть и превратили ее в зимородка. Алкиона силой своей любви оживила Кеика, который с помощью богов тоже превратился в зимородка. Теперь влюбленные неразлучны и нежно любят друг друга.

По легенде, полуптица-полуженщина Алконост несет свои яйца на Коляду (зимнее солнцестояние), но не высиживает их, а опускает в морскую глубину. И в течение семи дней, пока птенцы не появились, на водной поверхности стоит совершенно безветренная погода, что очень ценится моряками.

Образы обеих птицедев связаны с Мировым деревом.

Алконост — птица радости, зоревая птица, с восточных ветвей Мирового дерева — первой встречает рассвет. Изображается с головой и руками юной, очень красивой девы и телом птицы. У Алконоста есть и крылья, а в руке птицедева держит цветок. Обязательными в этом образе являются корона на голове девы и наличие женской груди. Алконосту в славянском пантеоне покровительствовал бог Хорс. Птицедева Алконост приносит счастье, обладает голосом неземной красоты, но любой услышавший этот голос забывает обо всем на свете. Существовало поверье, что, если поймать чудесную птицу, она исполнит любое желание. Именно поэтому охотников за птенцами Алконоста было немало. В апокрифах и сказаниях Алконост упоминается и как птица светлой грусти и печали.

Сирин — птица печали, с западных ветвей Мирового дерева, льет слезы в закат. Над головой птицы Сирин изображают светящийся нимб. В славянской мифологии птица Сирин, напротив, изображалась как символ радости. Птица Сирин напрямую не причиняла вреда человеку, но своим удивительно красивым пением тоже могла заставить его забыть обо всем. И еще птица-дева Сирин знала ответ на любой вопрос и обладала чудесным даром исполнять любое желание, только вот загадывать такие желания было делом очень опасным.

Согласно поверью, обе мифические птицы-девы связаны с христианским праздником Преображения Господня (19 августа). Речь идет о чуде на горе Фавор:

1По прошествии дней шести взял Иисус Петра,
Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору вы-
сокую одних, 2и преобразился пред ними: и про-
сияло лице Его, как солнце, одежды же Его сдела-
лись белыми, как свет.

3И вот, явились им Моисей и Илия, с Ним бесе-
дующие.

4При сем Петр сказал Иисусу: Господи! хорошо
нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три
кущи: Тебе одну, и Моисею одну, и одну Илии.

5Когда он еще говорил, се, облако светлое осени-
ло их; и се, глас из облака глаголющий: Сей есть
Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благово-
ление; Его слушайте.

6И, услышав, ученики пали на лица свои и
очень испугались.

7Но Иисус, приступив, коснулся их и сказал:
встаньте и не бойтесь.

8Возведя же очи свои, они никого не увидели,
кроме одного Иисуса.

9И когда сходили они с горы, Иисус запретил
им, говоря: никому не сказывайте о сем видении,
доколе Сын Человеческий не воскреснет из мерт-
вых» (Мф. 17 1:9).

В народной традиции этот праздник именуют Яблочным Спасом. По старинному поверью, обе птицы прилетают к яблоне из райского сада и приносят оттуда райские яблоки. Только птица Сирин, напоминая о бренности мирского существования, прилетает до наступления праздника и смахивает с крыльев на плоды «мертвую» росу. Любого вкусившего яблоки в это время ждет

болезнь или даже смерть, как наказание за нетерпеливость и жадность. Именно поэтому считается, что ни яблоки, ни блюда из них до Яблочного Спаса есть нельзя. Птица Алконост прилетает с началом праздника и приносит людям веру, надежду, любовь, орошая яблоки «живой» росой. В плодах появляется целительная сила, способная не только избавить человека от болезней, но и исполнить заветное желание.

В Средние века образ птицы Сирин значительно трансформировался и под влиянием христианских и языческих верований стал олицетворять счастье, красоту, радость бытия. В XVII–XVIII веках Сирин и Алконост были причислены к числу райских птиц. Традиционные славянские символы часто изображаются вместе. Именно такое соединение противоположностей, единение радости и печали, мы можем увидеть на картине любителя русской старины Виктора Михайловича Васнецова «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» (1896 г.). Художник пользуется славянской символикой, где птица Сирин выступает в качестве птицы радости. Алконост же у Васнецова, как противопоставление — символ печали. Некоторые исследователи считают, что устойчивое представление «в народном искусстве Сирин — птица радости, а Алконост — птица печали» связано именно с картиной В.М.Васнецова и пошло не от народного, а от профессионального искусства. Поэты Серебряного века поддерживают эту традицию. Так, у молодого Александра Блока в стихотворении «Сирин и Алконост» именно Сирин «бросает... счастья

полный» взгляд, а птица Алконост — «вся печалью мощной / Истощена, изнурена...»

Густых кудрей откинув волны,
Закинув голову назад,
Бросает Сирин счастья полный,
Блаженств нездешних полный взгляд.
И, затаив в груди дыханье,
Перистый стан лучам открыв,
Вдыхает всё благоуханье,
Весны неведомой прилив...
И нега мощного усилья
Слезой туманит блеск очей...
Вот, вот, сейчас распустит крылья
И улетит в снопах лучей!

Другая — вся печалью мощной
Истощена, изнурена...
Тоской вседневной и всенощной
Вся грудь высокая полна...
Напев звучит глубоким стоном,
В груди рыданье залегло,
И над ее ветвистым троном
Нависло черное крыло...
Вдали — багровые зарницы,
Небес померкла бирюза...
И с окровавленной ресницы
Катится тяжкая слеза...

Александр Блок. Сирин и Алконост, 23–25 февраля 1899

Константин Бальмонт тоже создает образ фантастической птицы Сирин как птицы счастья:

На Макарийских островах,
Куда не смотрят наши страны,
Куда не входят Смерть и Страх
И не доходят великаны, —
На Макарийских островах
Живут без горя человеки,
Там в изумрудных берегах
Текут пурпуровые реки.
Там камни ценные цветут,
Там всё в цветеньи вечно юном,
Там птицы райские живут,
Волшебный Сирин с Гамаюном.
И если слышим мы во сне
Напев, который многолирен,
В тот час, в блаженной той стране,
Поёт о счастье светлый Сирин.
И если звоном нежных струн
Ты убаюкан, засыпая,
Так это птица Гамаюн
Поёт в безвестном, голубая.

К. Бальмонт. *Райские птицы*, 1906

Стоит заметить, что не все поэты того периода придерживались такой позиции в определении Сирина и Алконоста. Образы мифических птиц мы часто встречаем в творчестве Николая Клюева. Глубокая философская интерпретация этих символов в стихах поэта требует особого отношения и отдельного разговора. Птицы Сирин и Алконост, согласно сформировавшимся в XVII–XVIII веках традициям, трактуются Николаем Клюевым как символы радости, счастья, связанные со свет-

лой печалью и светлыми слезами. Сирин выступает и как райская птицедева, знак истинного божественного Слова, и как элемент крестьянского быта, изображенный для защиты, и как вестник, и как сказочный персонаж.

Пир мужицкий свят и мирен
В хлебном Спасовом раю,
Запоет на ели Сирин:
Баю-баюшки-баю.

Николай Клюев. Из стихотворения
«Поддонный псалом», 1916

Поет мне Сирин издалеча:
«Люби, и звезды над тобой
Заполыхают красным вечем,
Где сердце — колокол живой».

Николай Клюев. Из стихотворения
«Где рай финифтяный и Сирин...», 1913

К кудрям пытливым склонюсь,
Тайной дохну на ресницы,
Та же бездонная Русь
Глянет с упорной страницы.

Светлому внуку незрим,
Дух мой в чернильницу канет,
И через тысячу зим
Буквенным сирином станет.

Николай Клюев. Ииз стихотворения
«Шепчутся тени-слепцы», 1917

Горыныч, Сирин, Царь Кащей —
Всё явь родимая, простая,
И в онемелости вещей
Гнездится птица золотая.

Николай Клюев. Из стихотворения «Мужицкий лапоть свят, свят, свят», 1917

Алконост в творчестве Николая Клюева выступает как символ души, как птица светлая, как знак Руси — «Алконостовая Русь».

Взгляни на Радонеж крылатый.
Давно ли — светлый Алконост,
Теперь ослицею сохатой
Он множит тленье и навоз!

Николай Клюев. Из стихотворения «Каин», 1929

В 1975 году Владимир Высоцкий, творчество которого всегда отличалось предощущением, зачастую притчевой, иносказательной формой, сомнениями, личной причастностью, трагической иронией и лиричностью, тоже обращается к мифическим символам. В творчестве Высоцкого поддерживается принятая символистами трактовка образов Сирина и Алконоста, Гамаюн же, напротив, выступает как символ надежды. Есть в этом какая-то пространственно-временная распахнутость.

Как засмотрится мне нынче, как задышится?
Воздух крут перед грозой, крут да вязок.

Что споется мне сегодня, что услышится?
Птицы вещие поют — да все из сказок.

Птица Сирин мне радостно скалится —
Веселит, зазывает из гнезд,
А напротив — тоскует-печалится,
Травит душу чудной Алконост.

Словно семь заветных струн
Зазвенели в свой черед —
Это птица Гамаюн
Надежду подает!

В синем небе, колокольнями проколотом, —
Медный колокол, медный колокол —
То ль возрадовался, то ли осерчал...
Купола в России кроют чистым золотом —
Чтобы чаще Господь замечал.

Я стою, как перед вечною загадкою,
Пред великою да сказочной страною —
Перед солоно — да горько-кисло-сладкою,
Голубою, родниковою, ржаною.

Грязью чавкая жирной да ржавою,
Вязнут лошади по стремена,
Но влекут меня сонной державою,
Что раскисла, опухла от сна.

Словно семь богатых лун
На пути моем встает —

То птица Гамаюн
Надежду подает!

Душу, сбитую утратами да тратами,
Душу, стертую перекатами,
Если до крови лоскут истончал,
Залатаю золотыми я заплатами,
Чтобы чаще Господь замечал!

Владимир Высоцкий. Купола, 1975

Неразделимым целым, как сама жизнь, предстают мифические птицы в песне «Сирин, Алконост, Гамаюн» известного рок-певца, солиста группы «Аквариум» Бориса Гребенщикова. Но прочтение этих символов несколько иное: «все уже здесь: Сирин, Алконост, Гамаюн» — рубеж, невозвратность, необходимость, неизбежность движения, но это движение может быть обречено. Здесь можно услышать и возвышенную интонацию Александра Блока, и душевную боль Владимира Высоцкого.

В жилищных конторах лесной полумрак;
На крышах домов фонари с египетской тьмой:
Тронулся лед — так часто бывает весной:
Живущим на льдинах никто не сказал,
Что может быть так...

Откуда нам знать, что такое волна?
Полуденный фавн, трепет русалок во тьме...
Наступает ночь — начнем подготовку к зиме;
И может быть, следующим, кто постучит

К нам в дверь,
Будет война…

Я возьму на себя зеркала,
Кто-то другой — хмель и трепетный вьюн…
Все уже здесь: Сирин, Алконост, Гамаюн;
Как мы условились, я буду ждать по ту
Сторону стекла.

Борис Гребенщиков. «Сирин, Алконост, Гамаюн» //
«Русский альбом», 1991

Тема образа птицы в мифологии, сакрального значения этого образа просто бесконечна, но, коль скоро мы коснулись темы фантастических птиц в славянской мифологии, необходимо упомянуть и еще один образ, гораздо менее распространенный в современном искусстве, а потому менее известный. Птица Стратим — светлая птица бога ветров Стрибога. В словаре Владимира Ивановича Даля записано: «Стратим (строфокамил, строус?) — сказочная птица. *Стратим птица всем птицам мати*, стихер» (В.И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, 2006. Т. 4). Птица Стратим очень редко изображалась с женским лицом, но, подобно Алконосту, была связана с морской стихией и владела человеческой речью. В легендах рассказывалось, что Стратим-птица была гигантской, вызывала страшные бури на море-океане, но могла помочь человеку.

Есть много птиц, красивых, сильных,
Проворных, злых, любвеобильных,

Не умеряющих свой пыл,
Цветистых в ярком опереньи,
Прекрасных в беге, в лёте, в пеньи,
В двойном размахе вольных крыл.

Есть много птиц, и плещет слава
Орла, и финикса, ксалава,
Молва о них — как светлый дым,
И древен ворон в снах богатых,
Но всех прекрасней меж крылатых
Всемирно-грезящий Стратим.

Он неземной, он вечно в Море,
От края к краю, на просторе,
Простёр он в мире два крыла,
И чуть он в полночь встрепенётся,
Весь Океан восколыхнётся,
Познав, что вновь Заря светла.

К. Бальмонт. Птица Стратим, 1906

* * *

У многих народов природа выступает в качестве воплощения идеи сотворения Вселенной, универсальной концепции мира (Мировое древо). Для Крита природа — основное, совершенное, человек в этом мире природы лишь гость. Для критян природа священна, окружена ореолом неприкосновенного, тайного, божественного.

Для Греции природа — фон: человек — на фоне, а не человек — внутри. В древнегрече-

ской мифологии эллинского периода и природа, и животные, и растения, и боги обретали вид человека. Изображение человека было главным. А кто был этот человек? Икона тоже изображение. Бог не изображается в виде цветка. Он изображается как Панктократор или на Кресте. В иконе любой святой всегда имеет биографию. Икона — это часто портрет, только человек здесь другой, совершенно потерявший бытовые черты и наполненный чертами духовной святости.

В античности между изображением бога и изображением человека разницы нет. Посмотрите на античные скульптуры: мы никогда толком не знаем, кто перед нами, античный бог или человек? «Греческая мифология знаменует конец Зверя, грозной и давящей силы, олицетворяющей злые стихии, беспощадную власть природы над человеком; Зверя, чей образ так часто служил человеку выражением неотвратимой судьбы. Зверь фигурирует и в древнейшем греческом эпосе, но всего лишь как составная часть природы, а не как ее олицетворение и властелин. Ярость Зверя, конечно, страшна, как страшна и разбушевавшаяся стихия, однако человек уже не склонен испытывать священный ужас ни перед львиным рыком, ни перед громом или водопадом. Он, человек, принимает природу, какой она есть, — с ее тайнами и опасностями, которые уже не принижают его. Он борется с ними как умеет, но не мнит восторжествовать над природой заклинаниями, колдовством да рабским поклонением обо-

жествляемым идолам... «Человек—мера всех вещей»—так говорил греческий философ Протагор. И потому судьбу и силы природы древний эллин рисовал себе в образе не каких-то гигантских зверей, не каких-то жутких чудовищ, а богов, то суровых, то милостивых, но, главное, прекрасных и со всеми чертами, присущими человеку, однако еще могущественнее, совершеннее, чем человек. Не звероподобные, а человекоподобные, очеловеченные боги!» (Любимов Л.Д. Искусство древнего мира, 1971. Греция и эллинистический мир).

Античные боги эллинского периода были подобны людям во всем, в том числе и скверной! Им не было чуждо ничто человеческое. Они не требовали от приносящих им жертвы ни верности, ни веры. Впоследствии олимпийцев не уставало обличать христианство, потому что в античной религии не было твердых нравственных императивов, античные боги ничему не учили и никого не наставляли. Религиозная мысль древних греков не выдвигала четких этических принципов. Мифы далеко не всегда учили морали. Многие поступки олимпийских богов весьма сомнительны с точки зрения современных нравственных позиций. В борьбе за собственную власть и удовлетворение своих прихотей и потребностей Олимпийцы шли на всё: вот уж где «цель оправдывала средства»! И, как ни старались «причесать» поведение богов философы, начиная с Платона, оно было яркой иллюстрацией «семи смертных грехов». Тем не ме-

нее боги античного мира, пусть и не мирно, но сосуществовали в греческом пантеоне, к тому же пантеон постоянно пополнялся новыми богами. Со временем олимпийских богов забывали, и они уходили, не обещая второго пришествия, но всегда оставляя память о себе.

А герои были подобны богам. Победители Олимпиад становились богами-героями. А героям полагался памятник, потому что пришло бессмертие. И они торжественно входили в это бессмертие. Они — герои остановившегося времени. Они герои не текущего, а остановленного времени, а это — божественное время. Поэтому всё, что изображено античной греческой мыслью в искусстве, — это герои и бессмертие.

Греческая культура есть некая абсолютно феноменальная идея виртуальности. Герой Игр или бог — они вне времени. А поскольку и то, и другое — вне времени, то они должны быть совершенны. Греческое искусство стремилось к созданию образа «совершенного героя». Им нужен был не идеальный образ (это неправильное выражение), а объективно совершенный. Изображение обнаженного человеческого тела было объективно совершенно. В разные периоды существовали и существуют по сей день понятия этого совершенства. Такая цельность единообразия напитывает культуру в высшей степени.

ГЛАВА 4

«Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи»



В Древней Греции было создано совершенное по форме искусство. В отличие от цивилизаций Шумера, Ассирии, Китая или Египта, искусство которых предназначалось только для своего народа, для внутреннего, если можно так сказать, пользования, искусство Эллады вышло далеко за пределы национальных границ. Это искусство, воплотившее обожествленную красоту, доступно пониманию вне происхождения или национальности, близко и одновременно недосягаемо. Открытие человека — носителя природной красоты, глубокий смысл эллинских творений — вечная школа европейского искусства.

В Афинском Акрополе есть очень маленький музей. Недавно там закончилась реконструкция, и, как всякая реконструкция, она имеет свои и положительные, и отрицательные стороны. В этом

музее есть подлинные скульптуры эфебов, которые сидят на лошадях. Юноши. Они сделаны как будто бы из какого-то полудрагоценного камня — такие золотистые, прозрачные. Сразу видно чувство формы. Гениальные творения! Греки были гениями формы. Они удивительно чувствовали камень, им был присущ этот гений ваяния, как больше никому и никогда. Это повторить невозможно, как нельзя повторить ту странную, практически метафизическую, не очень ясную нам систему, которая все для нас создала.

Как же греческие мастера любили тело человека! Это был главный предмет изображения — не портрет, не голова — тело человека. Они любили его выразительность, его пластичность, его силу. Все найденные античные вещи — гениальны. Потому что гениев греческое общество выбирало.

Это была особая идея — наблюдать за способностями мальчиков, когда появилась потребность в увековечении этого мира. Греческий мир — это два уровня, два слоя. На одном уровне — война, мордобой, недород, перерод, торговля, любовь, страсть, разводы. Все, что хочешь. А другой уровень — это уровень духовного единства. Этого больше не случилось никогда. Когда эллины создали единый олимпийский мир, куда попадали только те, кто соответствовал требованиям, они создали и художественный союз. Этот художественный союз был интерполисный, космополисный, и помещался он сначала в городе Милете. Туда попадали

только особо одаренные к строительству и пластике люди. Особо одаренные. Их обучали и смотрели, могут ли они быть допущены к созданию вечного или нет. А потом этот Милетский союз переехал в Афины на Пелопоннес. И очень изменился стиль и тип работы. Работы милетского направления отличаются от аттического. Это разница стилистическая, а по сути все одно и то же — обнаженные молодые люди. Так вот, этот союз художников приглашался для выполнения работ — работ только заказных. А надо сказать, что союз содержался на деньги всех полисов и на деньги меценатов — богатых людей. Они обязательно содержали этот художественный союз.

Напомним, что, согласно Уставу художественного союза, художник должен был принадлежать только искусству. Он не имел права жениться, не имел дома, имущества, денег. Не имел права, как художник, болеть за свой полис, потому что они работали абсолютно на идею. Они были в идеальных для художнических гениев условиях. Им создали идеальные для гениев условия работы.

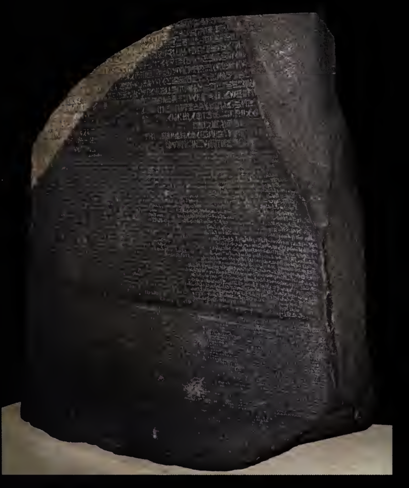
Но даже среди творений этих мастеров-художников проводился жесткий отбор, конкурс. Право на существование получала только самая идеальная работа. Все остальное уничтожали, превращали в пыль, потому что право на существование может иметь только лучшая вещь, только гениальная. А остальные должны быть уничтожены. И так во всем. С таким напряжением больше 500 лет это работать не может.

* * *

Мы назвали три регулятора эллинской культуры: Олимпиада, эфебы, художественный союз, четвертый — традиция, тоже существовавшая только в античном мире — только там, больше нигде и больше никогда. Четвертый регулятор — это пир. Каждый мужчина, гражданин, обязан был устраивать пир. Пиры были совершенно разные. Они были связаны с государственными или с большими религиозными праздниками. У римлян был вариант греческого пира, модификация. Они говорили: «У нас сегодня симпозиум». Но давайте будем справедливы: для древних римлян симпозиум — это, грубо говоря, мужская попойка после ужина.

Греческий пир — это диалоги о главном. Поскольку пир имел свой ритуал, мы уточним: пир — это ритуальные диалоги о главном. Ритуал пира надо было еще выдержать. На пиру категорически запрещалось говорить о политике, о хороших и плохих правителях, о деньгах, о злых и добрых людях, то есть сплетничать. Запрещалось говорить о своей семье, о своих детях, о своей вере. Как говорится, ни свою душу раскрыть, ни в чужую плюнуть. Разговор на пиру мог вестись только на философские и литературные темы. Это были глубокие размышления о главном.

«Пир» — так Платон назвал свое произведение о философских диалогах. Темой данного диалога является любовь — земная и небес-



Розеттский камень. 196 г. до н. э.



Александр Македонский (356–323 гг. до н. э.)



Диоклетиан (245–305)

Дворец Диоклетиана в Сплите (Хорватия). Современный вид



Реконструкция дворца Диоклетиана. Первоначальный вид после завершения строительства в 305 г.



Тонино Гуэрра (1920–2012) в «Саду забытых фруктов»



Скульптура
«Джульетта и Федерико»
в «Саду забытых фруктов»

Часовня-памятник
Андрею Тарковскому
в «Саду забытых фруктов»





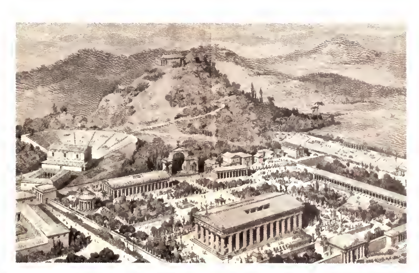
Карта Древней Греции



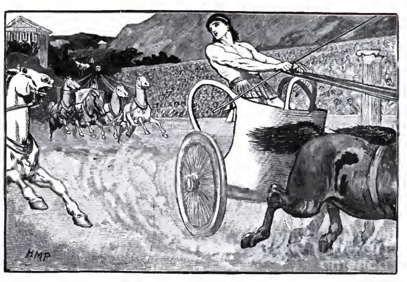
Папа Григорий XIII
(1502–1585)



Гай Юлий Цезарь
(100–44 гг. до н. э.)



Живописная интерпретация Олимпии



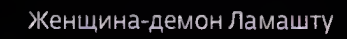
Клисфен в гонках на колесницах на Олимпиаде



Сцена кулачного боя. Ойнохойя. VIII в. до н. э.



Дискобол



Женщина-демон Ламашту



Божественная птица Анзуд





Реконструкция ворот Иштар. Первоначальный вид после завершения строительства в 575 г. до н. э.



Дракон Мушхуш на воротах Иштар



Райская птица Сирин



Райская птица Алконост



Виктор Васнецов. Гамаюн, птица вещая. 1895 г.



← Скульптор Поликлет создал гармоничный канон пропорций человеческой фигуры. Диадемен . 430 г. до н. э.



Эфеб
с Антикитеры



Сцены пира (симпосий).
Фрагменты росписи краснофигурного кратера

ная, Эрот — низменный и возвышенный. На протяжении более двух с половиной тысяч лет «Пир» Платона остается в центре внимания читателей:

«Выслушав их, все сошлись на том, чтобы на сегодняшнем пиру допьяна не напиваться, а пить просто так, для своего удовольствия.

— Итак, — сказал Эриксимах, — раз уж решено, чтобы каждый пил, сколько захочет, без всякого принуждения, я предлагаю отпустить эту только что вошедшую к нам флейтистку, — пускай играет для себя самой или, если ей угодно, для женщин во внутренних покоях дома, а мы посвятим сегодняшнюю нашу встречу беседе. Какой именно — это я тоже, если хотите, могу предложить.

Все заявили, что хотят услышать его предложение. И Эриксимах сказал:

— Начну я так же, как Меланиппа у Эврипида: «Вы не мои слова сейчас услышите», а нашего Федра. Сколько раз Федр при мне возмущался: «Не стыдно ли, Эриксимах, что, сочиняя другим богам и гимны и пэаны, Эроту, такому могучему и великому богу, ни один из поэтов — а их было множество — не написал даже похвального слова. Или возьми почтенных софистов: Геракла и других они восхваляют в своих перечислениях, как, например, достойнейший Продик. Все это еще не так удивительно, но однажды мне попалась книжка, в которой превозносились полезные свойства соли, да и другие вещи подобного рода не раз бывали предметом усерднейших восхвалений, а Эрота до сих пор никто еще не отважился достойно воспеть, и великий этот бог остается в пренебрежении!» Федр, мне кажется, прав. А поэтому мне хотелось бы отдать должное Федру и доставить ему удовольствие, тем

более что нам, собравшимся здесь сегодня, подобает, по-моему, почтить этого бога. Если вы разделяете мое мнение, то мы бы отлично провели время в беседе. Пусть каждый из нас, справа по кругу, скажет как можно лучше похвальное слово Эроту, и первым пусть начнет Федр, который и возлежит первым, и является отцом этой беседы.

— Против твоего предложения, Эриксимах, — сказал Сократ, — никто не подаст голоса. Ни мне, раз я утверждаю, что не смыслю ни в чем, кроме любви, ни Агафону с Павсанием, ни, подавно, Аристофану, — ведь все, что он делает, связано с Дионисом и Афродитой, — да и вообще никому из тех, кого я здесь вижу, не к лицу его отклонять. Правда, мы, возлежащие на последних местах, находимся в менее выгодном положении; но если речи наших предшественников окажутся достаточно хороши, то с нас и этого будет довольно. Итак, в добрый час, пусть Федр положит начало и произнесет свое похвальное слово Эроту!» (Платон. «Пир». IV в. до н. э.)

А теперь скажите, если вся нация на протяжении пятисот лет беседует о главном на своих пирах, как вы считаете, найдется там десяток философов или нет? Это же была нация философов. Они тренировались физически, психически, умственно. Художественно, наконец, в художественных условиях.

* * *

Когда современные люди приходят в музей и видят амфоры, килики, т. е. греческую кера-

мическую посуду, то они просто постоят около них, посмотрят и уйдут. Кому-то это интересно, кому-то — нет, а ведь на самом деле эти предметы родились из тончайшей и сложнейшей ткани искусства, потому что эти предметы родились из греческого пира. В амфорах греки приносили вино. Потом они приносили воду в гидриях, смешивали ее в кратерах, и вот эту смесь они называли вином (надо сказать, что на вкус это был кислый и не очень приятный напиток). И это греческое вино, смешанное с водой, подавалось на пиру. Его пили и вели беседы о главном. Одним из самых тяжелых условий разговора на пиру были изображения на предметах, стоящих вокруг, — керамических вазах. А что изображено на этих керамических сосудах? [речь идет о вазописи: краснофигурный и чернофигурный стили]. Например, один из самых популярных видов олимпийского спортивного состязания — бег. «И, вот — давай, будь любезен, смотри на вазу и говори. Или изображена борьба — тогда говори о борьбе». Сложность представлял и сам текст, который необходимо было произносить. Чтобы выдать «на гора» такой текст, надо было обладать глубоким знанием предмета, поэтому все сидящие должны были знать, что в беге или борьбе имеется вот такой шаг или вот такое движение рук, или что они бегают обнаженными. А еще должны были знать, когда и на каких Олимпиадах бегали именно таким образом. Присутствующие на пиру должны были рассказать, кто был победителем в такого рода беге, и

процитировать, если возможно, Гомера или выдать собственные стихи. Это был колоссальный труд. Вот в этом и была культурная деятельность общества. И эта культурная деятельность самым непосредсвенным образом была связана с теми предметами, мимо которых мы зачастую почти равнодушно движемся по музейным залам: амфорами, киликами, и т. д.

* * *

Проходит время, история растворяет всё, но остается в вечности тот самый предмет. И в основном все забывают, а с чем он был связан? И пишут о нем так, как описывают картинки: античная ваза — предмет экспорта. Нет. Предметом экспорта античная ваза стала тогда, когда распался пир. Мы говорим это к тому, что любая культура, с которой мы сейчас имеем дело, есть артефакт, раритет, существующий исторически и художественно в совсем другом контексте и совсем на других волнах, нежели та история, в которой он был сотворен. Поэтому то, о чем мы с вами говорим, — это уже есть вынутые из своего времени и живущие в другом культурном пласте вещи, потому что каждое искусство имеет несколько историй. Оно имеет историю своего рождения, историю своего создания, и оно имеет историю продленности существова-

ния. Мы с вами сейчас имеем дело с продленностью.

А что такое продленность существования? Это неизменность нашего интереса. Это неизменность наших художественных вкусов, это то влияние, которое по ходу бега этих исторических вещей оказывает свое действие на культурное сознание других людей, других эпох и так далее. То есть это вообще необыкновенно интересная и очень важная для нас форма.

Для нас с вами главной является одна очень важная вещь, мы бы даже сказали, что перед нами стоит сверхзадача — это понять самих себя. Это самое главное. Кто мы, откуда мы, что мы собою представляем? Что за культура мы есть? И какова сложность рецепторов нашего восприятия мира через письменные тексты и различные дисциплины? На наш взгляд, есть две наиболее существенные области культурной деятельности человечества: это музыка и изобразительное искусство.

Музыка — совершенно удивительная вещь, потому что она создается из тончайшей ткани глубокой метафизики нашей ментальности. Музыка и вся история музыки. Начиная от шаманских бубнов, которые издают чистое движение ритма, вызывая духов природы, и заканчивая сложнейшими связями. Музыка не имеет языка. Это тексты надо переводить. А музыка — всечеловечна.

В природе сегодня не существует контекста культуры. Это та магма, из которой рождается культу-

ра. Это материя, из которой формируется и музыка, и искусство. Это то, что мы выделяем из себя. Потому что то, с чем мы имеем дело, это отдельные предметы, полностью потерявшие связь со своим родовым местом.

ГЛАВА 5

«Расстрелян... Реабилитирован за отсутствием состава преступления»



«...Мне представляется Лавра, в будущем, русскими Афинами, живым музеем России, в котором кипит изучение и творчество и где, в мирном сотрудничестве и благожелательном соперничестве учреждений и лиц, совместно осуществляются те высокие предназначения — дать целостную культуру, воссоздать целостный дух античности, явить новую Элладу, которые ждут творческого подвига от Русского народа». (Свящ. П.А. Флоренский. Троице-Сергиева Лавра и Россия. 1919).

В этих словах — философия русской культуры, наглядное воплощение русской идеи, предстающей как наследие Византии, а через нее — Древней Эллады. Лавра — духовный центр России, ее сердце. Так в своей статье «Троице-Сергиева Лавра и Россия» размышлял о будущем России русский Леонардо — Павел Александрович Флоренский.

Мы неоднократно в своих рассказах обращались к исследованиям священника П.А. Флоренского.

Просто необходимо сказать несколько слов об этом уникальном человеке.

Павел Александрович Флоренский (1882–1937) — один из самых светлых умов и самых гениальных людей русского Ренессанса, возрожденческой русской культуры на рубеже двух столетий. Один из самых ярких и трагических представителей Серебряного века. Русский Леонардо.

Отец Павел Александрович был священником, создателем религиозного христианского общества, автором невероятных по новизне, сложности и актуальности, то есть непреходящему значению, философско-искусствоведческих и философско-культурных работ. Самая большая работа Павла Александровича называется «Столп и утверждение Истины» (закончил в 1914 году). Подзаголовок — «Опыт православной теодицеи» (теодицея — это «богооправдание», совмещение Благого Бога и зла в мире). Павлу Александровичу было 32 года, когда он написал этот труд. Это была его диссертация, она сейчас переиздается. Ее можно читать как целиком, так и по частям. *«Флоренский при издании книги потребовал, чтобы она была напечатана особым шрифтом. В каждой главе были виньетки, взятые из латинского трактата XVII в., виньетки с подписями, очень лаконичными и трогательными. Почти каждая глава открывалась лирическим вступлением. Ученейшая книга, научные комментарии к которой занимают почти половину текста, с тысячами и тысячами выдержек из авторов древних и новых, написана как лирический дневник. Что это, каприз? Нет, не каприз, это то, что в скором времени в Европе назовут экзистенциаль-*

ной философией. Это не философия теории, а философия человека — живого человека», — напишет в своей книге «Мировая духовная культура» Александр Мень (Мень А. Мировая духовная культура. Христианство. Церковь: Лекции и беседы. Сост. А. Белавин, 1995).

Читать богословские работы Павла Флоренского сложно, но очень интересно. Это сочетание невероятной философской и богословской глубины мысли и поистине энциклопедического размаха области его научных исследований. Многие вещи, написанные им в начале XX века, сегодня становятся близки и понятны. Это глубочайшие исследования УЧЕНОГО. Ведь Павел Александрович Флоренский, как всякий человек Возрождения, был не только священником и богословом, поэтом, философом, искусствоведом, он еще был математиком и величайшим русским ученым-гидравликом.

Павел Флоренский жил в эпоху потрясений и революций. Через его жизнь жестокими росчерками прошли Первая мировая и Гражданская войны. Его судьба была тесно связана с Троице-Сергиевой Лаврой и Соловками. Флоренский был современником Николая II, последнего русского императора, современником А.Ф. Керенского, В.И. Ленина, И.В. Сталина. Его отношение к переменам, к нашему государственному строю — отдельная тема. После смерти Павла Флоренского его семье передадут написанную им работу «Государственное устройство в будущем», завершенную в тюрьме 16 марта 1933 года. Некоторые исследователи

называют этот труд политическим завещанием Флоренского.

В одном из писем 1917 года к А.С. Мамонтовой Павел Флоренский написал: «Все то, что происходит кругом, для нас, разумеется, мучительно. Однако я верю и надеюсь, что, исчерпав себя, нигилизм докажет свое ничтожество, всем надоест, вызовет ненависть к себе, и тогда, после краха всей этой мерзости, сердца и умы уже не по-прежнему, вяло и с оглядкой, а наголодавшись, обратятся к русской идее, к идее России, Святой Руси». Через несколько лет эти слова отпразднуют свое столетие, но разве сегодня не звучат они актуально, разве сегодня мы не наблюдаем попытки возвращения к истокам, разве не чувствуем каждой клеточкой своей души глубочайшей потребности в духовности и возрождении? Не все, конечно, но многие...

Судьба отца Павла не складывалась гладко. Мы не будем шаг за шагом воспроизводить весь жизненный путь этого удивительно сильного духом человека, но некоторые жизненные вехи назвать стоит, чтобы у читателя сложилось впечатление, свое видение или, если хотите, удивление. Павел Александрович окончил гимназию с медалью и поступил на физико-математический факультет Московского университета. Блестяще окончив университет, П.А. Флоренский поступил в Московскую духовную академию, там и остался после обучения в качестве преподавателя на кафедре истории философии. Но исследований в области математики и физики не оставлял. В течение 5 лет

отец Павел был редактором академического журнала «Богословский вестник», но после Февральской революции 1917 года был отстранен от редактирования журнала, а вскоре после Октябрьской революции закрылась и Московская духовная академия.

После закрытия Лавры Флоренского, как крупного ученого, пригласили на работу в ВСНХ и в Главэлектро. На работу отец Павел ходил в подряснике. Это в 20-е то годы, когда большевики вели активную борьбу с Церковью. Есть свидетельства, что замечание по поводу столь вольного одеяния Павлу Александровичу были сделаны самим Л.Троцким. Равно как есть свидетельства о сложившейся дружбе Л.Троцкого и П.Флоренского, что в дальнейшем якобы оказало самое страшное влияние на судьбу духовника. Такое знакомство действительно имело место, хотя многие историки факт дружбы решительно отрицают.

Итак, с 1920 года Флоренский начал работать на московском заводе «Карболит». Теперь его деятельность была связана с осуществлением плана ГОЭЛРО. Здесь он сделал ряд крупных научных открытий, разрабатывал теорию и практику применения полупроводников. Кстати, тяжелую пластмассу, карболит, из которой делали телефоны и светильники вплоть до 60-х годов, многие называли «пластмассой Флоренского».

С 1922 года Флоренский вновь связан с Лаврой. Он вошел в комиссию по охране памятников ис-

кусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Его труды в области исследования искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры нельзя переоценить. Именно Павел Флоренский впервые заговорил о цвете «Троицы» Андрея Рублева как об очень важном элементе для понимания замысла иконы (речь идет о знаменитом голубце — *см. «Мост через бездну», книга вторая*).

20-е годы в России — страшное время для интеллигенции. А для духовников — особенно. Не избежал расправы и Павел Флоренский. В 1928 году — первый арест и ссылка. Флоренский отправлен в Нижний Новгород. Его научная деятельность не прекращается, он исследует, изобретает, пишет научные труды. Вернуться из ссылки ему помогает жена великого пролетарского писателя А.М. Горького Е.П. Пешкова.

После возвращения из ссылки окружение отца Павла заговорило про эмиграцию. Но Флоренский не собирался уезжать из страны, хотя такая возможность у него была. Документы и письма говорят о том, что за выезд из России хлопотала одна из духовных дочерей отца Павла, и такое разрешение было получено. Причем не только для него, но и для всей семьи. Скорее всего, на Западе Флоренского ждала бы блестящая научная карьера и, вероятно, мировая слава. Отец Павел на все предложения выехать в Прагу (куда и предлагали эмигрировать) ответил отказом, апеллируя словами апостола Павла: «...ибо я научился быть довольным тем, что у меня есть» (Фил 4:11). О своем решении остаться он рассуждает в письмах, напи-

санных близким и родным. А тучи тем временем сгущаются.

1933 год: следственное дело № 2886 «О контрреволюционной национал-фашистской организации "Партия Возрождения России"», в которую, якобы был вовлечен П.А. Флоренский. Обвинение, безусловно, было ложным. Но уже в том же 1933 году Павел Флоренский осужден особой «тройкой», приговорен к 10 годам заключения и отправлен по этапу в восточносибирский лагерь.

В заключении ученый начинает свою работу в научно-исследовательском отделе БАМлага. Он разрабатывает технологии строительства в условиях вечной мерзлоты. Все знают, что такое БАМ, но совсем немногие (речь не идет об историках, специалистах и исследователях) знают, что в 1932 году специально был создан БАМлаг — Байкало-Амурский исправительно-трудовой лагерь. Главные цели этого учреждения — строительство БАМа и реконструкция Транссиба силами заключенных, а также привлеченных к строительным и подсобным работам спецпоселенцев. Как говорится, «комментарии излишни».

В 1934 году Павла Флоренского переводят в Соловецкий лагерь особого назначения (СЛОН). Здесь предстоит ученому провести остаток своей жизни. На Соловках Флоренский совершает более десятка научных открытий, в том числе работает над проблемой получения из морских водорослей агар-агара и йода.

1937 год. Соловецкий лагерь был реорганизован в тюрьму (СТОН — Соловецкая тюрьма осо-

бого назначения). «Особая тройка» Управления НКВД по Ленинградской области (протоколами от 09.10.1937, 10.10.1937, 14.10.1937, 10.11.1937, 25.11.1937, 14.02.1938) приговорила к расстрелу 1825 заключенных Соловецкой тюрьмы особого назначения. Основанием для вынесения приговора служила справка начальника Соловецкой тюрьмы Апетера (а после его расстрела — сменившего его Раевского) с характеристикой, в которой кратко излагалась суть обвинения, приведшего этого человека на Соловки, и дополнительно (хотя и не всегда) имелось резюме агентурных сведений, собранных во время пребывания его в заключении. Текст был краток и занимал от половины до целой машинописной страницы. Никакого специального следствия не проводилось, приговор был заочный, поэтому осужденные даже не могли предполагать о грядущем изменении в своей судьбе.

Во исполнение этого решения 1111 заключенных были вывезены в город Медвежьегорск и расстреляны в его окрестностях (27.10.1937; 01–04.11.1937), 509 человек были отправлены в Ленинград и расстреляны там (08.12.1937), а последние 198, которых не успели вывезти до окончания навигации, расстреляли прямо на Соловках (17.02.1938)» (*Иофе В.В. Большой террор и имперская политика СССР: По следам большого соловецкого расстрела 1937 года. Посев (Москва). 1997. № 5*).

Необходимо было сократить количество заключенных, поэтому заочно более тысячи человек были осуждены повторно. Среди них — Павел

Александрович Флоренский — осужден «без права переписки». В те времена это означало смертную казнь. Скрытая формулировка позволяла родственникам годами надеяться на возвращение близких людей, хотя на деле тех уже не было в живых.

Тогда же, в 1937 году, осенью, по приговору «Особой тройки» УНКВД по Ленинградской области более 1000 заключённых Соловецкого лагеря погрузили на баржи и вывезли за пределы лагеря. А дальше след «соловецкого этапа» исчез. О «потерянном» этапе ходила масса слухов и легенд. Многие были уверены, что людей при перевозке на материк просто утопили в Белом море. И только в 1990-х годах было установлено, что бесследно исчезнувший в 1937 году «соловецкий этап» нашел свое последнее пристанище в районе Медвежьей горы, в урочище Сандармох (реже Сандормох). Именно там обнаружены места массовых казней заключенных в 1937–1938 годах. «...Печально шепчутся карельские сосны над безымянными могилами, ставшими последним приютом девяти тысяч сынов и дочерей Отчизны... На карельской земле проявилось кровавым пятном еще одно место коммунистического террора» (*Дмитриев Ю.А. Место расстрела Сандармох. М., 1999*). Еще одно... Сколько таких кровавых пятен на нашей земле? Страшным образом связаны между собой Соловки и Бутовский полигон в Московской области, еще одно место массовых казней и захоронений в период сталинских репрессий в 1937–1938 годах. Эта связь проходит через

судьбы людей, тех, кому после заключения в Соловках посчастливилось вернуться домой. Многие из них вновь были приговорены. Теперь уже к высшей мере наказания — расстрелу. По документам в период с 1937 по 1938 год на Бутовском полигоне было расстреляно более 20 000 человек. Бутовская Голгофа.

В 2007 году в память о жертвах политических репрессий на Бутовском полигоне был установлен небывалый по размерам крест, выполненный в традициях поклонных крестов Русского Севера. Крест — не только как историческая веха нашего народа, как напоминание о страшных страницах нашей истории, но и как призыв к покаянию. Этот крест специально для Бутовской Голгофы был изготовлен в мастерской Соловецкого монастыря.

Подобно Голгофскому кресту, Бутовский крест тоже «трисоставный». Он, точно так же как и Животворящий Крест, на котором был распят Иисус Христос, состоит из трех пород дерева: кипариса, кедра и сосны. «Слава Ливана придет к тебе, кипарис и певг и вместе кедр, чтобы украсить место святилища Моего, и Я прославлю подножие ног Моих» (Ис. 60:13).

В апокрифической литературе есть целый цикл легенд о происхождении Животворящего Креста. Конечно, все знают, что содержание апокрифических текстов очень условно, но в нашем случае информация не противоречит церковным догматам. В Книге Бытия рассказывается, как праведный Лот после бегства из Содома по неведению совершил

грех со своими дочерьми. Дочери Лота, не имея возможности продлить свой род, решились на грех со своим отцом, чтобы не остаться бездетными. «И сказала старшая младшей: отец наш стар; и нет человека на земле, который вошел бы к нам по обычаю всей земли; итак, напоим отца нашего вином, и переспим с ним, и восставим от отца нашего племя.

И напоили отца своего вином в ту ночь; и вошла старшая и спала с отцом своим [в ту ночь]; а он не знал, когда она легла и когда встала.

На другой день старшая сказала младшей: вот, я спала вчера с отцом моим; напоим его вином и в эту ночь; и ты войди, спи с ним, и восставим от отца нашего племя.

И напоили отца своего вином и в эту ночь; и вошла младшая и спала с ним; и он не знал, когда она легла и когда встала.

И сделались обе дочери Лотовы беременными от отца своего, и родила старшая сына, и нарекла ему имя: Моав [говоря: он от отца моего]. Он отец Моавитян доныне.

И младшая также родила сына, и нарекла ему имя: Бен-Амми [говоря: он сын рода моего]. Он отец Аммонитян доныне» (Книга Бытия,19: 31-38).

По одной из легенд, узнав о содеянном грехе, в ужасе бежал Лот от своих дочерей и проводил свое время в молитвах о прощении. Желая искупить свой невольный грех, Лот обратился за советом к Аврааму, который в ответ дал ему три посоха: из кипариса, из певга (сосны) и из кедра. Посохи эти Господь оставил Аврааму перед разрушением Со-

дома, явившись ему и Сарре в виде трех ангелов в Хевронской дубраве Мамре. Лот должен был ухаживать за посохами и поливать их до тех пор, пока они не превратятся в зеленые побеги и из них не вырастет единое дерево. Это и будет знамением о прощении.

Чтобы поливать саженцы, Лоту приходилось совершать каждодневный поход к реке Иордан. Путь был долгим и тяжелым, но Лот не прекращал своей работы, и посохи пустили корни и начали расти. Но дьявол не хотел прощения Лоту, постоянно строил козни и однажды, прикинувшись нищим, попросил Лота дать ему воды, чтобы напиться. Лот сжалился над беднягой и отдал воду. Дьявол тут же всю воду выпил. Лот в ужасе смотрел на это, понимая, как он ошибся, и осознавая, что сил совершить еще один поход к реке за водой у него нет. Лота охватило отчаяние: саженцы погибнут, и прощения ему не будет. Тут к Лоту явился Ангел и сказал, что милосердный поступок Лота угоден Богу и саженцы не погибнут, а вырастут в единое дерево, которое станет искуплением грехов не только Лота, но и всех верующих. Тройное дерево действительно выросло и впоследствии было срублено для строительства Соломонова храма. Из него изготовили брус, однако по размерам он не подошел и был использован, по разным легендам, то ли для строительства моста, то ли для скамьи в Храмовом дворе. Вновь о чудесном дереве заговорили, когда Соломону нанесла визит известная своей мудростью царица Савская (в русском апокрифе ее называют

сивиллой). Именно она предсказала, что это дерево несет погибель и разорение царству Иудейскому, ибо на нем будет повешен Спаситель. Соломон приказал закопать брус. Впоследствии на этом месте была построена купель, где омывали ягнят перед жертвоприношением. Вода этой купели прославилась своими лечебными свойствами. Предполагается, что это и была знаменитая Силоамская купель, упоминаемая в Евангелии от Иоанна. Незадолго до страданий Иисуса древо всплыло из вод купальни. Первосвященники, фарисеи, саддукеи и книжники, добившись осуждения Христа, приказали достать тяжеленное мореное дерево и сделать из него крест для распятия Христа. Крест, изначально выступавший как орудие мучительной и позорной казни, стал символом искупления и спасения для всего христианского мира...

Бутовский полигон: самому юному расстрелянному было 13 лет (в документах было приписано еще 2 года), самому старшему — 82. Среди расстрелянных — целые семьи, люди разных национальностей, представители интеллигенции и духовенства... В 90-е годы, когда в урочище Сандармох проходили раскопки, на территории полигона началось строительство храма. А в 2007 году установлен Крест — памятник всем жертвам сталинских репрессий. Большой Поклонный крест высотою почти 13 метров речным крестным ходом по каналам, построенным трудом сотен тысяч заключенных, был перенесен из Спасо-Преображенского Соловецкого монастыря к храму Ново-

мучеников и Исповедников Российских в Бутове. Начиная от могил узников Соловецкого лагеря особого назначения у подножия Секирной горы на Соловках и до рвов Бутовского полигона, совершались панихиды или литии на всех доступных местах захоронений, включая урочище Сандармох. По словам Патриарха Московского и всея Руси Алексия II, символически соединились две «русские Голгофы»: Бутовский полигон и Соловки.

На гранитном памятнике — огромном валуне у въезда в урочище Сандармох — высечены слова: «Люди, не убивайте друг друга».

«Люди, не убивайте
друг друга!» — кричат слова.
«Мертвых не забывайте!» —
Шепчет могил трава.
Жертвы репрессий лютых
С камня взывают к нам:
«Не возвращайтесь, люди,
К сталинским временам!»

Олег Мишин

Сегодня Сандармох — интернациональный мемориал, где на 10 гектарах в ходе раскопок было обнаружено 236 расстрельных ям (в каждой от 20 до 180 человек).

Но Флоренского среди этих казненных не было. Родственникам сообщили, что отец Павел умер 15 декабря 1943 года. Эта дата, как выяснилось позже, оказалась вымышленной. Последняя встре-

ча с семьей (П.А. Флоренский был женат на Анне Михайловне Гиацинтовой, у них было пятеро детей) состоялась в 1934 году, а письма от Павла Александровича перестали приходить в 1937-м. Вокруг смерти Флоренского тоже строилось множество предположений. Наиболее вероятная версия: его приговор был приведен в исполнение 8 декабря 1937 года, чему есть документальное подтверждение. Страшно читать строки Свидетельства о смерти П.А. Флоренского: «Гражданин Флоренский Павел Александрович умер 8 декабря тысяча девятьсот тридцать седьмого года в возрасте 55 лет... Причина смерти — расстрел. Место смерти — область Ленинградская». По словам Вениамина Викторовича Иофе, российского правозащитника и историка, тесно связанного с исследованиями урочища Сандармох: «Известный христианский богослов (совершенно очевидно "восхвалявший Христа") П.А. Флоренский... был первоначально осужден за "восхваление Гитлера", а к расстрелу приговорен за "восхваление Троцкого"» (Иофе В.В. Большой террор и имперская политика СССР: По следам большого соловецкого расстрела 1937 года // Посев (Москва) 1997. № 5).

Но есть и другая версия. В своих письмах сыну Флоренский писал об исследованиях, связанных с тяжелой водой (тяжеловодородной). Сегодня такая вода используется в ядерных реакторах и для производства ядерного оружия. В связи с этим некоторые исследователи предполагают, что отца Павла могли вывезти под другой фамилией из Соловков

в секретные лаборатории, где он и занимался исследованиями в этой области. Возможно, когда-нибудь правда откроется. На сегодняшний день достоверно лишь то, что в середине XX века отец Павел был посмертно реабилитирован: «за неимением состава преступления».

Говоря о судьбе этого уникального человека, мы уложились в несколько страничек. Но стоит только представить себе, что стоит за каждой строкой... Это ужасная трагедия. Потеря таких людей, как отец Павел Флоренский, — это невосполнимо. Истребление таких людей является катастрофой для культуры и истории нашей страны.

Павел Александрович Флоренский, прожив такую сложную, полную лишений жизнь, не сломался, остался верен и своим идеям, и своим идеалам, и своей вере.

Внук Павла Флоренского, игумен Андроник, основатель и директор музеев священника Павла Флоренского в Сергиевом Посаде и Москве, написал ряд сочинений о философских идеях отца Павла. Он выделяет несколько главных положений в философии Флоренского: 1. Всё духовное имеет материальное подтверждение, и, наоборот, всё материальное имеет духовную основу. 2. Любое произведение искусства надо рассматривать через идею воплощения. 3. Стоит рассматривать идею происхождения культуры из религиозного культа.

Павел Флоренский, по словам игумена Андроника, искал в любом объекте исследования если не положительное, то рациональное, благое зер-

но. Например, исследуя языческие религии, он проводил очень интересную параллель между христианством и греческими мистериями о воскресающем боге Дионисе: эти мифы можно рассматривать не только с точки зрения язычества, но и как зарождающуюся идею о возможном воскресении. И главным здесь является философское осмысление, а не противостояние религиозного языческого культа христианству.

В одном из интервью игумену Андронику задали вопрос об увлечении отца Павла оккультизмом. На что игумен ответил, что оккультизмом, как и предсказывал Флоренский, был пропитан весь XX век, но отец Павел оккультизмом не занимался, а изучал его, относился к этому явлению как к предмету исследования. Более того, по словам игумена, в своих работах Флоренский отмечал, что пути Господни неисповедимы и каждый приходит к познанию истины своим путем. Но есть высшие или окольные пути познания истины, когда есть вера, а есть опасный путь, ведущий в духовный тупик. Оккультизм — опасен, но для того, чтобы показать это, его надо изучить. Изучить, чтобы показать, что данный путь — незаконный, ошибочный, ведущий к гибели. Оккультизм эксплуатирует потребность человека в общении с ушедшими в другой мир людьми. И на этой почве плодятся в огромных количествах колдуны и маги, готовые «помочь». Чем придется расплачиваться после совершения таких обрядов? Хорошо, если только потерей денег. Церковь считает потребность общения человека с умершими близки-

ми благой, для такого общения существует молитва об усопших, заупокойные службы. Это общение должно быть безопасным для человека, в том числе и с духовной точки зрения. А оккультизм создает зыбкую иллюзию возможности, но подрывает человеческую психику, человек оказывается незащищенным. Отец Павел предупреждал, что наступление атеизма и оккультизма на человеческую культуру неизбежно, и главной защитой и опорой для людей должна стать вера.

У священника Павла Александровича Флоренского есть фраза, очень известная: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог» (Флоренский П. А. Иконостас. М., 1995). Удивительно простая и в этой своей простоте совершенно гениальная мысль. Павел Флоренский рассматривал икону как окно. Окно, через которое нам дана возможность созерцать мир горний. Отец Павел говорил в своей работе «Иконостас» о том, что иконописцы показали нам Лики, но не создали Их, а только «отверзли завесу, заслоняющую наши духовные очи». И не изображению мы поклоняемся, в нашем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками, и есть Лики, явление, энергия, свет некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодать Божья.

Говорить о философском наследии Павла Александровича Флоренского можно бесконечно. И чем больше наши познания, чем шире кругозор, тем интереснее для нас с вами будет эта тема.

ГЛАВА 6

Асимметрия гармонии



Что для нас является всегда сигналом цивилизации? Главным сигналом любой цивилизации или любой культуры является ее архитектура. Это главное. Вся сигнальная система всегда связана с архитектурой. Есть две формы культурной деятельности, которые соединяют в себе несоединимое, но главное в нашей жизни — философию с бытом. Или философию с утилитарностью жизни. Эти формы — архитектура и наше платье-костюм.

Архитектура — это всегда мышление людей о мире, в котором они живут. Это всегда то, что они о нем думают и как они его осмысляют. Именно поэтому все изменения в архитектуре очень показательны. Архитектура — это вещь, живущая в пространстве, это пространственная форма. А все изменения происходят через наше представление о пространстве.

Например, современное городское пространство — это сфера непрерывной коммуникации.

Здесь происходит бесконечный процесс осмысления и переосмысления людьми окружающей действительности. При этом сами люди не только трансформируют архитектурную среду, но и сами изменяются в связи с этой трансформацией. Каждая последующая постройка создает новый архитектурный ансамбль с уже существующей формой. Архитектурные памятники обретают новые смыслы, преображаются под действием современных материалов, технологий и стилистик. Этот процесс бесконечен.

Первым меняется наше представление о пространстве, а изменения — это есть следствие. Импрессионизм начинается с того момента, как изменилось представление о пространстве. Конструктивизм, революция — все эти вещи есть следствие изменения нашего представления о пространстве. Пространственный ансамбль — вещественное воплощение нашей мысли об окружающем мире. А вот для того, чтобы эту мысль воплотить, надо знать простую вещь: как цемент разводится и как кирпичи кладутся. То есть мы с вами должны уметь соединять архитектуру с глобальностью мышления. Это подобно искусству кройки и шитья — пуговичка, иголочка, ниточка.

То же самое и костюм — потрясающе интересная вещь. Философия костюма удивительна. Когда говорят о том, что Средневековье — это «темные времена», хочется возразить: «А давайте посмотрим на пуговицы этих "темных веков". Пуговицы, на которые застегивались их "темные" камзолы!»

Почему пуговицы? Потому что пуговица — это индустрия. Это не собор и не корона Карла Великого — тут штучное дело. Хотя, конечно, корона Карла Великого вызывает большое изумление и ее обязательно надо видеть, но в данном случае не в ней дело, а в пуговице, потому что пуговица — это индустрия. И лампочка — тоже индустрия. Индустрия — это то, что должно изготавливаться в огромных количествах. История пуговицы насчитывает не одно тысячелетие и чрезвычайно интересна. Функция этого изделия не сводилась к утилитарной (то есть непосредственно к застежке). На Руси пуговица имела магическое значение и, как правило, выполняла роль амулета или оберега. Такая пуговица могла быть любой формы, например содержать в себе символ солнца или заговоренный узор, изображать птиц и зверей. Она ничего не застегивала, но могла позванивать, как бубенец, быть в форме гирьки, пришитой к вороту, или быть ярко-красной (чтобы отпугивать злые силы). Первые пуговицы, найденные в долине Инда, на территориях Древней Греции и Рима, в скифских захоронениях, скорее всего имели декоративную функцию.

В Средние века пуговицы сначала появились на переплетах книг, а потом перекочевали и на одежду. Причем изначально женщины отказывались от пуговиц, отдавая предпочтение более привычным булавкам и шнуркам. «Распробовали» пуговицы мастера по изготовлению брони. Рыцарский панцирь должен был плотно смыкать-

ся, но не сковывать движения. Пуговица с успехом выполнила это требование. Латы и доспехи ушли в прошлое, а пуговица так и осталась символом рыцарского сословия и постепенно перекочевала в сословие чиновничье и военное. Эти маленькие кругляшки стали точными опознавательными знаками. Вспомните разговор гоголевского коллежского асессора Ковалева с его собственным носом:

«— Милостивый государь... — сказал Ковалев с чувством собственного достоинства, — я не знаю, как понимать слова ваши... Здесь все дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы мой собственный нос!

Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились.

— Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству.

Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться.

Ковалев совершенно смешался, не зная, что делать и что даже подумать» (Н.В. Гоголь «Нос»).

И действительно, мундир с литыми пуговицами и обозначенными на них гербами и дополнительной арматурой (эмблемы родов войск или министерств) был «говорящим» и мог рассказать знающему человеку много больше, нежели хотелось бы собеседнику. Существовали даже разные регламенты, фиксирующие количество

пуговиц на одежде для людей разного ранга и сословия.

Пуговицы изготавливались из серебра, золота, слоновой кости, фарфора, драгоценных и полудрагоценных камней и свидетельствовали о состоятельности своих хозяев. Порой за платье платили на порядки дешевле, нежели за пуговицы, на него пришитые. Конечно, тут же появился соблазн украсть пуговицы в надежде, что такое воровство будет списано на неосторожность самого хозяина. Пропажу пуговиц расследовали, как пропажу драгоценностей.

Пуговицы передавались по наследству. Пуговицы могли стать и предметом азартной игры. Вспомните описание этой игры в повести Валентина Катаева «Белеет парус одинокий». Действие разворачивается в 1905 году, и речь идет о мальчишках: «Наконец, Гаврик добывал деньги игрой в ушки. Эта игра только что вошла в моду. Ею увлекались не только дети, но и взрослые. Ушками назывались форменные пуговицы различных ведомств, со вбитыми внутрь петельками.

В общих чертах игра состояла в том, что игроки ставили чашечки ушек в кон, а затем по очереди били по ним специальной ушкой-битой, стараясь их перевернуть орлом вверх. Каждая перевернутая таким образом ушка считалась выигранной.

Игра в ушки не была труднее или интереснее других уличных игр, но в ней заключалась особая, дьявольская прелесть: ушки стоили денег. Их всег-

да можно было купить и продать. Они котировались по особому курсу на уличной бирже.

Гаврик блестяще играл в ушки. У него был твердый, сильный удар и очень меткий глаз. В короткое время он приобрел славу чемпиона. Его мешочек всегда был наполнен превосходными, дорогими ушками. Когда его дела становились особенно скверными, он продавал часть своего запаса.

Но его мешочек никогда не пустовал. На другой же день Гаврик выигрывал еще больше ушек, чем продал накануне.

Таким образом, то, что для других было развлечением, для мальчика стало чем-то вроде выгодной профессии. Ничего не поделаешь, приходилось выкручиваться!» (Катаев В.П. Белеет парус одинокий. Хуторок в степи. М.: Советский писатель, 1987)

И переживания мальчика Пети, который проигрывает свою коллекцию пуговиц: «33 ушки. О, как много их было!.. Дутые студенческие десятки с накладными орлами. Золотые офицерские пятки с орлами чеканными. Коричневые — коммерческого училища, с жезлом Меркурия, перевитым змеями, и с плутовской крылатой шапочкой. Светлые мореходные со скрещенными якорями. Почтово-телеграфные с позеленевшими молниями и рожками. Артиллерийские с пушками. Судейские со столбиками законов. Медные ливрейные величиной с полтинник, украшенные геральдическими львами. Толстые тройки чиновничьих вицмундиров. Тончайшие писарские «лимонки» с острыми,

режущими краями, дающие при игре комариный звон. Толстые одинарки гимназических шинелей с серебряными чашечками, докрасна вытертыми посредине.

Сказочные сокровища, вся геральдика Российской империи, на один счастливый миг были сосредоточены в Петиных руках.

Ладони мальчика еще продолжали ощущать многообразные формы ушек и их солидный свинцовый вес. Между тем он был уже совершенно разорен, опустошен, пущен по ветру. Вот тебе и волшебный неразменный пятак!

Мальчик думал об ушках, и только об ушках. Они стояли все время перед его глазами видением приснившегося богатства. Он рассеянно смотрел за обедом в тарелку супа, в масляных капсюлях которого отражались по крайней мере триста крошечных абажуров столовой лампы, он видел триста сверкающих ушек с золотыми орлами.

Он с отвращением рассматривал пуговицы отцовского сюртука, обшитые сукном и не представляющие ни малейшей ценности.

Вообще он только сегодня заметил, что, в сущности, живет в нищей семье, где во всем доме нет ни одной приличной пуговицы» (Катаев В.П. Белеет парус одинокий. Хуторок в степи. М.: Советский писатель, 1987). Пуговица сегодня — это не только индустрия, это история, которая порой стоит совсем не малых денег.

Необходимым элементом одежды пуговица стала тогда, когда появилась одежда облегаю-

щая, когда появился особый крой и европейцы научились шить одежду по фигуре. Да и сама потребность в изменении фасона одежды диктовалась не чем иным, как сменой мировоззрения. Чем быстрее развивались новые технологии, тем разнообразнее и доступнее становились пуговицы. К XVIII веку пуговицы были доступны всем слоям населения, изготавливались из недорогих материалов. По-прежнему сохранились все функции пуговицы: от утилитарной до информационной. Сегодня мы, глядя на этот маленький предмет, можем легко сделать вывод: какая пуговица была распространена, как, куда и чем она пришивалась, — вот на таком уровне находилась и культура.

* * *

То же самое происходит и с архитектурой. Мы считываем семантику архитектуры. И надо сказать, что семантическое, то есть смысловое, значение архитектурного произведения не менее важно, чем художественный облик или назначение функциональное. Архитектура — это соединение того, как человек мыслит, с искусством «кройки и шитья». И главное в этом процессе — материал. Архитектура — это и есть материал. Стоунхендж — это материал с грудой камней, храм — это материал.

Современный мир с его возможностями расширил для человека все мыслимые и немыслимые

границы. Сегодня легко оказаться в любом месте земного шара, стоит только пожелать.

Возьмите архитектуру Крита: отправившись в Кносс и Фест, вы видите нечто, что нельзя увидеть ни в Микенах, ни в Тиринфе. Вы не видите ни камни, ни причудливый циклопизм, а видите Лабиринт, построенный Дедалом, чтобы скрывать получеловека-полубыка. Вам и сегодня не разрешат здесь ходить в одиночку. А что такое Лабиринт? Что такое философия Лабиринта? Что значит философия этой архитектуры?

Для греков вся архитектура, сколько бы ее ни было, сводилась к одной глобальной идее. Вся греческая архитектура — перипта. Периптер прекрасен — это поразительная архитектура, которая примиряет небеса с землей и, независимо от того, где вы находитесь — вблизи или внутри, странным образом создает Нечто — некий инструмент, который обязательно вас гармонизирует. Это удивительно. Вы словно в храме Божьем побывали. Происходит прецедент гармонии перипты, что имеет определенную высоту и сечение. Сила перипетра заключается в том, что он имеет тайну: его короткая сторона равна, если принимать длинную сторону за единицу, 0,65. Не 0,5 к единице, а единица к 0,65. И, если с короткой стороны периптера находится 7 колонн, то по длинной стороне их должно быть 15, при этом угловая колонна засчитывается как с короткой, так и с длинной стороны. Главное — это 0,65. Маленькое отклонение от симметрии входит в правило золотого сечения. Правило,

имеющее небольшие внутренние нарушения. Маленькая асимметрия. Такая маленькая неточность. А неточностей здесь очень много, потому что так же, как и скульптура, все античное искусство предусматривает одну тончайшую к чувствительности деталь. Все кажется симметричным, но на самом деле — асимметрично. Жизнь всегда асимметрична, и в ней всегда присутствует неучтенный элемент. Что-то, что нельзя учесть ни при каких обстоятельствах. Какое-то искривление, какая-то неточность, какой-то маленький дефект. И в этом неучтенном элементе, в этой асимметрии прячется божественный дух художественности.

И когда к 40-м годам V века до н. э. греки обрели эту идею и облекли ее в художественную форму, она тут же коснулась театра, скульптуры и архитектуры. Из всех архитектурных идей мира греки создали самое главное — ордерную архитектуру. Было создано три ордера, то есть три модели, но мы считаем, что их всего лишь две плюс еще две, являющиеся комментариями к предыдущим.

Первая модель — «дорийская» или «дорическая», вторая — «ионическая» и третья — «коринфская». Дорический и ионический ордеры возникли в конце VII — середине VI века до н. э. Коринфская колонна — это уже комментарий, потому что коринфский ордер был создан во второй половине V века до н. э., собственно говоря, это эллинистическая модель. Четвертая модель,

созданная уже в Древнем Риме, — тосканская, представляет собой комментарий к дорическому ордеру.

Что является основой античного ордера? Основой любого античного ордера является то, о чем мы с вами уже неоднократно говорили, — периптер.

Как возник ордер? Мы знаем, как возникли Олимпийские игры. А ордер? Он появился неожиданно. Никто, никогда и нигде не видел, как он становился. Хочется провести аналогию с переходом от обезьяны к человеку. Какое-то звено потеряно. И питекантропа нашли, и кроманьонца отыскали. Все звенья цепи на месте, а самого важного, что ведет к человеку, нет! Пропало. Так же и тут. Что-то было, но пропало.

У нас не остается выбора: будем верить грекам, которые утверждали, что ордер создали пчелы из воска, а Аполлон, как высшая художественная инстанция, утвердил его. А греки воплотили идею в жизнь.

Для формы храма значение имеет периптер, и он сохраняет любой ордер.

Что входит в состав дорического ордера? Прежде всего, ордер точно так же, как и тело человека — от бедра до плеча и от плеча до макушки, делится на несомые и несущие конструкции. Раз, два, три. Две несущие и одна несомая. Несущая конструкция имеет фундамент или стилобат, состоящий из трех ступенек. Ступенек может быть и больше, но они должны быть кратные

трем: шесть, девять и т. д. Ступеньки, в свою очередь, тоже делятся: две ступеньки — это стереобат, а верхняя — стилобат.

У дорического ордера колонна стоит прямо на стилобате. Верх колонны имеет подушечку. Она называется «эхин», высотой в две ладони. На эхине лежит плита, которая называется «абака». Таким образом, колонна тоже делится на три части: эхин, абака и ствол. И на эту конструкцию опиралась вся несомая верхушка с крышей — фронтон. В треугольнике фронтона и на крыше по его углам помещалась скульптура, скульптурная группа или орнаментальное украшение — акротерий. В дорическом ордере фризовая часть состояла из триглифов и метоп.

Каждый ордер воспринимался греками с точки зрения человеческого тела. Главный дорический храм Древней Греции Парфенон сохраняет пропорцию несущей части мужского тела 1:5 (высоты колоннады и длины храма). Говоря о несущей части тела, мы имеем в виду соотношение длины стопы человека к его высоте от стоп до основания шеи. Дорический ордер — монументально торжественный, мужественный, сдержанный в плане декора.

У ионического ордера есть свои отличительные детали. Он хрупкий, ствол колонны опирается на изящную профилированную базу, а верхняя часть имеет два завитка — волюты и непрерывный фриз. Витрувий сравнивал ионический ордер с утонченной женской красо-

той, тогда как в дорическом усматривал красоту мужскую.

С происхождением коринфской колонны связана красивая легенда, рассказанная Витрувием. В городе Коринфе жила очень красивая молодая пара. Они были влюблены, обручены, семьи молодых людей готовились к свадьбе. Но внезапно невеста заболела и незадолго до свадьбы умерла. Вместо свадебного кортежа по городу прошла траурная процессия. После похорон кормилица девушки собрала все ее украшения в плетеную корзину, закрыла плотной крышкой и отнесла на могилу своей любимицы. Весной на печальном холме, в том месте, где стояла корзинка, проросли ростки аканфа. Они вросли в плетенку, но через крышку пробиться не смогли и нашли выход к солнцу через плетеные отверстия, обрамляя нежными листьями и завитками корзину. Известный скульптор Каллимах, проходя по некрополю, увидел это чудо, и, восхищенный столь нежной красотой, запечатлел этот рисунок на бумаге, а затем перенес на капитель колонны. Коринфский ордер стали называть «девичьим».

Идея концепции ордера всюду одна и та же, а детали различные. Но красота состоит не в этом. Вся художественная красота помещается в развале интерколумния, расстояния между соседними колоннами в колоннаде или портике. Несмотря на то, что все колонны кажутся ровными, на самом деле они разные — у них бывают утолщения,

а самое главное — внутреннее расстояние между ними не является одинаковым, то есть не равно самому себе.

Это становится понятным только тогда, когда вы видите все это в подлиннике. Никакая картинка не передает всю полноту впечатлений. В Коринфе есть дорический храм Аполлона. Вы на него смотрите и понимаете, что вдох есть, а выдоха-то нет.

Иосиф Бродский, путешествуя по историческим местам, напишет: «В 68 километрах от Афин, в Суньоне, на вершине скалы, падающей отвесно в море, стоит построенный почти одновременно с Парфеноном в Афинах — разница в каких-нибудь 50 лет — храм Посейдона. Стоит уже две тыщи с половиной лет.

Он раз в десять меньше Парфенона. Во сколько раз он прекрасней, сказать трудно, ибо непонятно, что следует считать единицей совершенства. Крыши у него нет.

Вокруг — ни души. Суньон — рыбацкая деревня с двумя-тремя теперь современными гостиницами — лежит далеко внизу. Там, на вершине темной скалы, в вечерней дымке, издали храм выглядит скорее спущенным с неба, чем воздвигнутым на земле. У мрамора больше сходства с облаком, нежели с почвой.

Восемнадцать белых колонн, соединенных белым же мраморным основанием, стоят на равном друг от друга расстоянии. Между ними и землей, между ними и морем, между ними и небом Эллады — никого и ничего.

Как и почти всюду в Европе, здесь побывал Байрон, вырезавший на основании одной из колонн свое имя. По его стопам автобус привозит туристов; потом он их увозит. Эрозия, от которой поверхность колонн заметно страдает, не имеет никакого отношения к выветриванию. Это — оспа взоров, линз, вспышек.

Потом спускаются сумерки, темнеет. Восемнадцать колонн, восемнадцать вертикальных белых тел, на равном расстоянии друг от друга, на вершине скалы, под открытым небом встречают ночь.

Если бы они считали дни, таких дней было бы шестьдесят миллионов. Издали, впрочем, в вечерней дымке, благодаря равным между собой интервалам, белые их вертикальные тела и сами выглядят как орнамент.

Идея порядка? Принцип симметрии? Чувство ритма? Идолопоклонство?» (Бродский И. Путешествие в Стамбул. 1985).

Мифы говорят нам, что именно с мыса Сунион бросился в море несчастный царь Эгей, увидев на корабле черные паруса вместо белых.

Сейчас храм Посейдона обнесен заграждением, и на него можно смотреть только с определенного расстояния. Он стоит полуразрушенный, но разрушенность античной культуры не в счет — там каждая часть имеет свое художественное значение и представляет собой целое. В этом и заключается великая тайна, возможная только для античности: когда она доходит до нас во фрагментах, мы все равно воспринимаем их как целое.

Мы еще не раз будем возвращаться к периптеру, потому что это основа всей европейской архитектуры, всего европейского классицизма, и сейчас к этому возвращается основа нашего классицизма, российского. В сущности, любого. Эта маленькая вещь обозримо гармонична.

ГЛАВА 7

«Светится земля стоградного и царственного Крита»



Очень часто мы говорим о предшественниках культуры той или иной эпохи. Когда мы говорим «крито-микенская культура», то имеем в виду культуру, которая предшествовала античной и имела свой художественный язык, свою архитектуру, свою образность, свою историю и свою мифологию. Но мы ее не знаем, и, возможно, они совсем НЕ предшественники греков, а просто жили здесь задолго до них, а затем и дорийцы, и ахейцы стали строить на этом месте свой новый мир. Но мир сделал диффузию, просочив все это, а историческое просачивание — это очень важная вещь.

Скажите, может ли идея периптера корреспондироваться с идеей Лабиринта? Это антиподная культура. Это собственная идея, живущая в мировой культуре. Если бы мы хотели создать что-то обратное крито-минойской культуре, то мы должна были бы сочинить перипту. А крито-минойская культура — это Лабиринт, который мы ни с какого

конца увидеть не можем. Это небывалая архитектура площадью 22 тыс кв.м в Кноссе. Эта архитектура замечательна еще и тем, что Лабиринт имеет горизонтальную невероятность входа без выхода. Вы можете войти, но выйти — не можете. Вы блуждаете, вы — внутри некоего пространства ищете ответ, и в редких случаях вы его все же находите, но чаще — нет. Тогда вас поглощает хтоническое бедствие, и вы погибаете. Вот это — Лабиринт как идея. А периптер? Обошел его два с половиной — три раза и гармонизировался. И счастлив. А в Лабиринте — Ужас. Это первое. Второе: интересная вещь — вы не можете сфотографировать Лабиринт — никогда и никем он не сфотографирован. Это сделать невозможно, потому что это некое сооружение, которое нельзя назвать ничем. Отдельные этажи, опирающиеся на колонны и соединяющиеся между собой монументальными лестницами и длинными коридорами, уходящими порой ниже уровня земли. Это не дом — это дома, связанные между собой каким-то причудливым образом. Их взаимное действие даже не очень понятно, но мы точно можем сказать, что в некоторых местах Лабиринт имеет сверху три этажа, а вниз — четыре. Понимаете? То, что вы видите на поверхности — это одно или два помещения, которые фотографы постоянно снимают, а в целом обойти Лабиринт и снять его вы не можете. То есть это в прямом смысле лабиринт: не только по горизонтали, но и по вертикали. Эти постройки очень отличаются от монументальных, симметричных построек Древнего Египта и Междуречья, равно

как отличаются и от микенских дворцов, представляющих собой мегарон: строгих и простых, без внутреннего двора. Дворцовые постройки Кносса разноэтажны, открыты, обладают свободной живописной планировкой, их композиция связана с окружающим пейзажем. Ну и конечно, не будем упускать из виду, что Лабиринт семиэтажен, а семь — магическое число на всех языках.

Дворцы на Крите возводились вокруг открытого внутреннего двора и предназначались как для сакральных (религиозных), так и для светских надобностей. Учеными было установлено, что дворцы Крита были связаны с горными святилищами, устроенными в пещерах. Так, Кносский дворец был связан со «священной горой» Юкта (Священный Юхтас), где, по легенде, в пещере находилась могила Зевса (хотя в разных источниках упоминается и могила царя Миноса). Название Юхтас происходит от латинского имени Зевса (Юпитер). Если смотреть на гору издалека, вы увидите профиль человека, который смотрит в небо. По легенде, это сам Уран создал образ своего еще не рожденного внука Зевса и высек его в камне. «То, что я буду рожден на Крите, было предначертано. Мое изображение, видимое далеко с моря, существует там издавна, с начала времен, возвышаясь над островом. Моряки вам его покажут, оно прямо по курсу, если, подплывая с севера, вы собираетесь пристать в Ираклионе. Вы также увидите его, если, высадившись на южном берегу, двинетесь дорогой, что поднимается к Ахарнам. Никогда ни с бога, ни с человека не создавалось более гран-

диозного изображения, нежели это, воплотившее мое будущее. Это гора, и называется она Юхтас.

Моего тела не видно; оно не извлечено из толщи камня и времени. Только голова вырисовывается на фоне неба — огромный, словно спящий профиль. Мои глаза закрыты. Нос не уныло загнут книзу, но с округлым кончиком, чувственный и поднятый к небесам. Окладистая, ухоженная борода обрамляет губы и мягко стелется по пологому склону к ближайшим горам.

Это Уран велел сторуким высечь изображение, чтобы любоваться ликом своего еще не рожденного внука, грядущего повелителя богов, и чтобы он однажды был узнан людьми. Вот почему с начала моего правления эта гора называется также Зевсовой Головой» (Морис Дрюон. Дневники Зевса, 2010). Скорее всего, сама форма горы, напоминающая человеческую голову, плюс близость крупных поселений, в частности. Кносса, сделали свое дело: гора стала «священной». Говорят, что лучший вид на гору открывается с Кносса, если посмотреть на гору через прицел священных рогов быка...

Уже в христианскую эпоху на вершине горы Юкта был построен небольшой христианский храм.

* * *

Мы уже сказали, что архитектура — это форма пространственная, но это и мышление. Этот вид искусства отличается глобальностью, долго-

вечностью, открытостью и, безусловно, обладает декларативной функцией, заключает в себе систему миропонимания общества. Мы четко определяем информационную сущность архитектуры: для каждого человека архитектура всегда полна значений, так как восприятие архитектуры всегда обусловлено культурными и социальными нормами существования. Обладание знаковостью и символическим содержанием позволяет архитектуре приобрести все свойства культурного текста. Архитектура имеет семантическую лингвистику.

Прочитать культурный текст Лабиринта мы пока не можем. Какую информацию скрывают от нас сложные разноуровневые комплексы и запутанные коридоры? Интересно, что греки «прочли» сложную, хаотичную планировку дворца как попытку скрыть Нечто. Конечно, речь идет о Минотавре. Все знают знаменитый миф о Минотавре, о том, как было побеждено чудовище. Но как появился Минотавр? Греческие предания рассказывают нам, что царь Минос в борьбе за установление своей власти попросил помощи у Посейдона. Грозный бог морей послал Миносу великолепного белого быка, которого надо было принести в жертву. Минос, увидев столь красивое животное, оставил его в своем стаде, а в жертву принес другого быка. Узнав об обмане, разгневанный Посейдон решил наказать Миноса и заставил жену царя Пасифаю воспылать нездоровой страстью к быку. Не имея сил противиться воле богов, Пасифая попросила Дедала помочь ей совершить акт любви с бы-

ком. Дедал придумал хитроумный способ это сделать: он смастерил полую деревянную корову и покрыл ее настоящей шерстью. Корову поставили на лугу, внутрь коровы влезла Пасифая и удовлетворила нездоровую страсть, внушенную ей Посейдоном. Плодом той любви и стал Минотавр, которого царская семья вынуждена была скрывать в запутанном Лабиринте. Кто в этой истории пострадал больше всех? Вопрос...

Вернемся к тайнам Лабиринта. Колонны Кносского дворца имеют совершенно необычную форму — они сужаются книзу, установлены «вверх ногами». Как объяснить это на языке семантики? Может быть, это воплощение идеи перевернутого мира? А ведь колонны Кносского дворца века стоят, в отличие от греческих, и не разрушаются. Более того, они сохранили краску — знаменитый кроваво-красный цвет. Краска потемнела от времени, но ее не перекрашивают. Существует даже специальное распоряжение по этому поводу. Если взять и покрасить колонны современной краской, то она может их разрушить — войдет в неправильный контакт с той, что есть, и начнется разрушение. Вообще в Кносском дворце все краски сохранились.

Справедливости ради стоит сказать, что в процессе исследования данной темы автору встречалось и более прозаическое объяснение необычной, «иррациональной» формы колонн: такая форма колонн, окружающих световую шахту, галереи и террасы, способствовала большему проникновению света во внутренние помещения.

* * *

Лабиринт — это «цитата» из текста, утраченного навсегда. Но она есть...

Невольно задаешься вопросом: а для чего это всё было выстроено? Какие колоссальные знания были нужны? А ведь их требовалось не меньше, чем для строительства египетских пирамид, а возможно, еще и больше. С точки зрения симметрии постройки Кносского дворца хаотичны и бессистемны, но они совершенно уникальны с точки зрения технологии. Для возведения стен здесь использовалась особая кладка: чередование кирпичей и деревянных вкладышей. Делалось это для того, чтобы по возможности сохранить постройки во время землетрясений.

Мы уже говорили о том, что этот архитектурный ансамбль вряд ли предназначался для проживания. Во время раскопок там были найдены хранилища зерна, в больших длинных кувшинах, зарытых в землю, — вино, утварь, предметы, в которых хранились продукты, цинковые ванны, но при этом — отсутствие всякой бытовой мебели, бытового внутреннего устройства. Вся сложная система дворца была снабжена водопроводом, дренажными каналами и системой канализации, которая состояла из глиняных труб разного диаметра. Не было в Лабиринте и окон, зато грамотно расположенные световые колодцы не только позволяли освещать помещения и многочисленные переходы, но и обеспечивали естественную вентиляцию помещений.

Архитектурный стиль Кносского дворца поистине уникален — асимметричный, раскованный, многослойный, динамичный. Он создавался в течение нескольких столетий, переживая многочисленные перестройки и реконструкции.

Конечно, Крит — это древние города и уникальные музеи; Лабиринт и его удивительные фрески; поражающие современными формами керамические сосуды; знаменитая «парижанка»... Мы уже говорили об этом (см. «Мост через бездну», книга первая), теперь — только стихи:

Гончарами велик остров синий —
Крит зеленый, — запекся их дар
В землю звонкую: слышишь дельфиньих
Плавников их подземный удар?

Это море легко на помине
В осчастливленной обжигом глине,
И сосуда студеная власть
Раскололась на море и страсть.

Ты отдай мне мое, остров синий,
Крит летучий, отдай мне мой труд
И сосцами текучей богини
Воскорми обожженный сосуд.

Это было и пелось, синея,
Много задолго до Одиссея,
До того, как еду и питье
Называли «моя» и «мое».

Выздоравливай же, излучайся,
Волоокого неба звезда
И летучая рыба — случайность
И вода, говорящая «да».

Осип Мандельштам, 21 марта 1937 г.

ГЛАВА 8

«В одном мгновенье видеть Вечность»



Возьмем традиции строительства. Критяне строили так, как впоследствии строили римляне. Бетон, кирпич, кладка. Когда автору довелось в первый раз побывать в Колизее не как обычному туристу, а в составе исследовательской группы, были составлены необычные наблюдения. Это не описывалось ни в книгах по архитектуре, ни в книгах по искусству. Мы в Колизее стали считать и записывать количество и типы архитектурных кирпичных кладок. Какими технологиями строительства пользовались древние римляне? Та же работа с обожженным кирпичом и камнем. Мы насчитали семь различных типов кладки. Думаем, что их намного больше. Ведь кладки — это не только украшения, это момент самой техники строительства. Там применялся «римский» бетон, который, скажем прямо, мало в чем изменился в наше время. И хотя упоминания о «римском» бетоне сдержанны и осторожны, мы говорим о его использовании в древ-

нем мире. Историки пишут: «Творцы империи выработали свой особенный стиль в зодчестве. И ключом к этой новой архитектуре являлся бетон. Еще до 1000 г. до н. э. на Крите, а несколько веков спустя и в греческих поселениях на юге Италии (Великая Греция) строители использовали скрепляющий раствор из песка, извести и воды. Но только во II веке до н. э. римляне усовершенствовали такой раствор, создав собственный бетон — на удивление прочный и почти огнеупорный. Этот новый раствор состоял из воды, щебня, извести и пуццоланы — красновато-пурпурного мелко-зернистого песка вулканического происхождения. Этот вулканический песок участвует в образовании гидросиликатов, что позволяет бетонной массе уплотняться, набирая большую плотность... Римские архитекторы смело взялись за опыты с бетоном. Массивные фундаменты, широкие арки, опиравшиеся на мощные бетонные столбы, длинные аркады, крепкие бетонные стены с кирпичной и мраморной облицовкой, сводчатые крыши из бетона — все это понемногу меняло облик Рима» (Рим: эхо имперской славы / Перевод с английского Т. Азаркович. Исчезнувшие цивилизации: Энциклопедия. 1997).

В римском Колизее сегодня можно увидеть одну очень интересную кладку, которая в последующем в Византии будет принята за основу. Делалась эта кладка из плинфы — тонкого обожженного кирпича, имевшего различную форму и довольно большие размеры. Плинфа представляла собой боль-

шие красные плиты. Иногда эта кладка сочеталась с камнями или с булыжниками. Получался такой пирог: идет кладка булыжная с плинфой, потом опять булыжник и опять плинфа.

Мы не знаем, что из чего произрастает. Задача рождает технику или техника подсказывает задачу? Это как клубок — за какую ниточку тянуть начинаешь, то и получишь. Но за какую бы ниточку вы ни тянули в римской архитектуре, все равно вытаскиваете феноменальную технику строительства.

Сегодня Византии осталось мало. Она разрушена вихрями истории. Ее нет. Она, как мир визуальный, как мир предметный, сохранилась совсем не в том объеме, который бы нам хотелось видеть: храмов византийских почти не осталось, зданий не осталось. Но главное, что осталось от Византии, — богатейшее духовное, книжное наследие.

* * *

Равенна — небольшой городок итальянской провинции Эмилия-Романья, в V веке он являлся столицей Западной империи и варварских государств, затем был захвачен византийцами, которые сделали его административным центром. Если вы побываете в Равенне, то увидите ту же римскую кладку в древних постройках периода правления Юстиниана. К тому времени еще не сложился ни крестово-купольный архитектурный канон, ни иконографический. Одна из самых древних

византийских церквей — Сан-Витале. Рядом расположен мавзолей Галлы Плацидии. В постройке раннехристианской базилики римская кладка имеет другое содержательно-духовное наполнение, потому что кладка использована не для строительства ипподрома, а для строительства церкви. А технология использовалась та же самая. Церковь Сан-Витале, как и мавзолей, поражает сочетанием богатейшего внутреннего убранства и внешнего аскетизма.

Это объясняется тем, что античные храмы не только выполняли роль архитектурного сооружения, но и сочетали в себе роль скульптуры. Внутри античного храма размещали статую бога, храм являлся жилищем бога и его сокровищницей, а жертвенный алтарь для приношений и молений верующих устанавливался на площади, у ворот жилища бога. Торжественные процессии при совершении культовых обрядов не заходили внутрь, а обходили храм снаружи. В дом греческих небожителей могли иметь доступ только служители бога. Именно поэтому храм должен был быть красивым не только изнутри, но и снаружи. Античный храм выражал некую мифическую реальность, воплощение порядка космоса, его законов, положение и роль людей в этом мире. У христиан церковь является помещением для собрания верующих и обозначает буквально «собрание верующих». Слово «церковь» (экклесия — лат. ecclesia) в значении «народное собрание» употреблялось во многих древнегреческих городах-государствах. Важный принцип но-

вой для римлян религии — равенство всех перед Богом — предполагает вхождение в дом Господень всех верующих (хотя, как мы знаем, и здесь есть ограничения).

Лев Николаевич Гумилев замечательно определил Византию. Он был гениальным человеком, историком, востоковедом, доктором наук, которого мы не знаем, не ценим и не понимаем. У нас, мы имеем в виду людей вообще, в любой исторический период, есть эта совершенно вечная манера не понимать гениев. «Корабль дураков» какой-то. Так вот, Лев Гумилев сказал: «Византия — это первый в мире христианский этнос». То есть Византия — это религия, понимаете? То поле, что объединяет культуру. Это религия, это церковь. Это единое религиозное поле. А сколько там было национальностей, то есть этнических групп? Они сами не знали. Говорили на 100 языках. То у них один был язык впереди, то другой. И перенос столицы был связан с тем, что ромеи провозгласили себя другой новой империей. Какой именно другой? Другой — в духовно-историческом отношении. Но кирпич-то они клали все так же.

* * *

Плинфа, а также принцип кладки с чередованием природного камня характерны и для древнерусского зодчества. Киевская Русь — это плинфовое строительство. И что от нее осталось?

Ничего. Когда на русских иконах изображают Византию — на любых иконах, то церковь на них рисуют красного цвета. А ведь русская церковь — белокаменная, белого цвета. Красный цвет церкви на иконах появляется потому, что плинфа — кирпич красный.

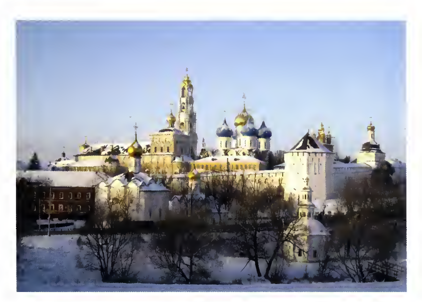
Изображение красной плинфовой церкви мы можем увидеть на иконе «Битва новгородцев с суздальцами». Это совершенно гениальная икона, одна из редких по характеру и содержанию икон, где запечатлены военные исторические события. Написана эта икона была в XV веке, а события, о которых она повествует, происходили в XII веке. Напомним читателю, что это период феодальной раздробленности Руси.

Владимиро-Суздальский князь Андрей Боголюбский, решив покорить Великий Новгород, отправил на город большое войско, во главе которого поставил своего сына Мстислава. Вместе с суздальцами в военный поход отправились рязанцы, муромцы, смоляне и половцы. Все рассчитывали на богатую добычу, так как Новгород — город боярский, торговый. Новгородцы, вечные борцы за свою независимость, понимали, что собственных сил для победы у них нет. Весь город молился о спасении, а окружившая город суздальская рать уже делила между собой новгородские улицы для грабежа и расправы. Архиепископ Иоанн, совершавший молитвы в Софийском соборе, услышал голос, повелевший ему взять икону Пречистой Богородицы в церкви Преображения Господня, что на Ильине улице, и воз-



Павел Флоренский (1882–1937)





Вид на Троице-Сергиеву Лавру



Вид Соловецкого монастыря с суши. 1915 г.



Отец Павел Флоренский с семьей (жена Анна с сыном Микой на руках, Вася, Кира, Ольга). Сергиев Посад, 1928 г.

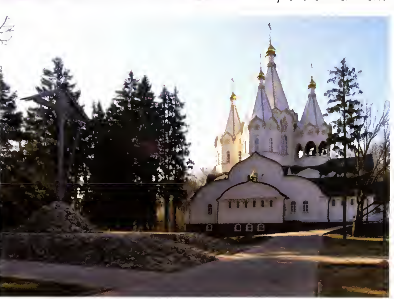
Михаил Нестеров. Философы Павел Флоренский и Сергей Булгаков. 1917 г.



Из следственного дела Павла Флоренского. 27 февраля 1933 г.



Крест и церковь
на Бутовском полигоне

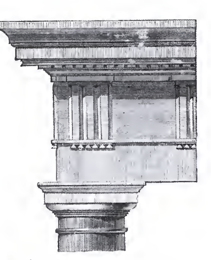




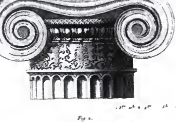
Мемориальное кладбище Сандармох



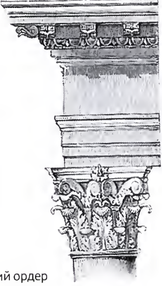
Исторические пуговицы



Дорический ордер



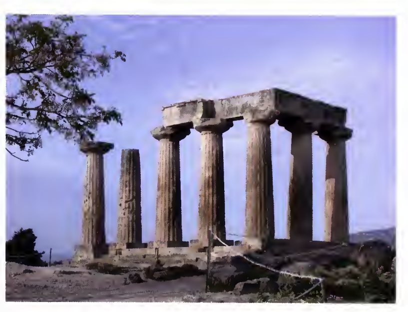
Ионический ордер



Коринфский ордер



Парфенон. 447–438 гг. до н. э.



Храм Аполлона в Коринфе. 550 г. до н. э.



Храм Посейдона на мысе Сунион. 490 г. до н. э.



Реконструкция Кносского дворца. Первоначальный вид после завершения строительства около 1700 г. до н.э.

Фрагменты Кносского дворца



Фрагменты Кносского дворца



Тронный зал в Кносском дворце



Уран и его мать Гея на древнеримской мозаике



Гора Юхтас (Священный Юхтас), о. Крит



Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. V в.



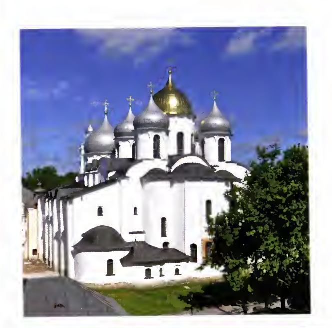
Базилика Сан-Витале в Равенне. VI в.

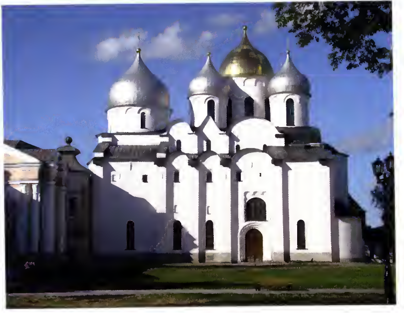


Икона
«Знамение
Пресвятой
Богородицы». XII в.



Икона
Б»итва новгородцев
с суздальцами». XV в.





Софийский собор в Великом Новгороде. XI в.



Внутри Колизея. Рим



Пантеон в Риме. 126 г.

нести ее на городские стены, разместив ликом к супостатам. Надеясь на покров и заступление Богородицы, Иоанн послал за иконой диакона, но тот вернулся обратно, сообщив, что не может сдвинуть икону с места. Тогда к образу Пречистой Богородицы отправился сам святитель Иоанн со всем собором и на коленях стал молиться перед Святым Ликом. Предание гласит, что икона сама сдвинулась с места, как только начали читать кондак «Заступнице христианам». Икону отнесли в Софийский собор и, совершив там молитвы, перенесли через Волхов и разместили на городской стене. В шесть часов вечера начался штурм. Дождем посыпались стрелы, и одна из них попала в Лик Богородицы. Из очей Божьей Матери потекли слезы. Новгородцы восприняли этот знак как весть о чудесном спасении. И действительно, внезапно на вражеское войско опустилась тьма, они перестали различать своих и чужих и начали убивать друг друга.

Чудотворная икона Божией Матери «Знамение», спасшая новгородцев от неминуемой гибели, является одной из самых почитаемых икон и находится в Софийском соборе (Великий Новгород), построенном при Ярославе Мудром в XI веке.

* * *

Новгородский Софийский собор — одна из древнейших каменных построек Киевской Руси. Таких построек больше практически не сохранилось. Не-

обходимо заметить, что, получив в свое распоряжение одну из самых совершенных в христианстве художественных систем — византийскую, Русь тут же начала ее менять. Россия, а мы должны это уяснить, осознает свою отдельность и начинает свое отдельное культурное существование, абсолютно игнорируя в дальнейшем византийское строительство.

Она переходит к белокаменному зодчеству. К белокаменной кладке. Владимир, Новгород — белокаменные. Только Киевская Русь — плинфовая и все еще очень связана со своим источником. Киевская Русь имеет мозаики, то есть то, что было характерно для Рима и для Византии. А Россия уже мозаик не имеет. И когда в 80-х годах XIX века царь Александр III заговорил о православии и о его истоках — о Византии и прочем, то вновь произошло возвращение к корням — начали строить из красного кирпича! В Москве на Красной площади можно это увидеть. Вот стиль Александра III — первый модернистический стиль. Это очень серьезная вещь. Это то, как культура общается с материалом.

* * *

Греки строить не умели. Они были гениальными архитекторами, но не строителями. Они создали ордерную архитектуру, которой пользуется весь мир вплоть до сегодняшнего дня. Греки делали идеи. Философия, театр, искусство были, а гражданского зодчества — нет.

Рим вообще на греков не похож. Рим делает то, чего у греков в помине не было. Рим — это гражданское зодчество. Для них главное — гражданское строительство страны. А что это такое? Жилые дома и дворцы. В одном только Риме к моменту переписи населения, а это где-то приблизительно I век, было около 1600–1700 больших дворцов. В эпоху Возрождения итальянцы жили во дворцах. Мы не говорим о том, какое количество фонтанов было у них.

Есть статистика, и мы должны вам сказать, что римская статистика — вещь секретная. Она закрытая по нескольким причинам. Одна причина заключается в том, что Рим оболган христианством, обожавшим изображать Рим как жестокое, кровавое, языческое место, где только тем и занимались, что травили все время людей — такая духовная традиция натравливания. Это во-первых. Во-вторых, мы должны признать, что нам очень трудно представить себе масштабы этой цивилизации. Рим — это цивилизация, связанная с гражданским зодчеством.

Римляне создали арку. До римлян арочного строительства в цивилизации не было. Вспомните самое знаменитое сооружение Древнего Рима — Колизей. Сегодня это полуразрушенный архитектурный памятник. Почему Колизей оказался в таком виде? Он разрушился не от времени. По нему дважды проходил эпицентр тяжелейшего землетрясения. Когда Папа Юлий II решил восстановить Колизей, а ему это посоветовал сделать знаменитый архитектор Донато Бра-

манте, самой известной работой которого является проект базилики Святого Петра в Ватикане, то он назначил комиссию. Во главе этой комиссии стоял Рафаэль, потому что он был смотрителем всех к тому времени уже музейных римских сооружений и зданий. Комиссия приняла решение восстановить Колизей, тем более что это не представляло трудностей. Но Папа свое решение о восстановлении амфитеатра отменил. Причина была простой: появилось мнение, что не случайно под Колизеем был эпицентр землетрясения — там мучили христиан, там проходили гладиаторские бои. Древнее сооружение было олицетворением скверны. И его не стали восстанавливать. А Рафаэль провел исследование его фундамента и составил описание.

* * *

Представьте себе Колизей не эллипсом, а вытянутым в линию. Получается римский мост. Мост — это же арочное строительство. Мост, который построил Цезарь. В 55 году до н. э. Гай Юлий Цезарь, преследуя германские племена, решил переправиться через Рейн. Для этих целей он приказал построить мост. По тем временам дело это казалось почти безнадежным, так как Рейн — река широкая и бурная, а строительство — вещь сложная. Ширина Рейна в районе переправы достигала 400 метров, а глубина — приблизительно 4 метра. И тем не менее мост был построен

за 10 дней. Какая именно технология использовалась для строительства моста через Рейн, Цезарь описал в «Записках о галльской войне». Мы не будем вдаваться в инженерные подробности, скажем лишь: конструкция моста была такова, что чем сильнее бурлила река и сносило течение, тем прочнее поддерживали друг дружку опоры моста. Сегодня этого моста нет, и не потому, что он разрушен, а потому, что через 18 дней, возвращаясь из похода назад, Цезарь приказал мост разобрать.

* * *

Римлянами было создано купольное строительство. Самым грандиозным сооружением стал Пантеон. Именно в Пантеоне император Адриан (76–138 гг.) хотел поставить алтарь Христу. Об этом пишет в своей книге «Император» археолог, историк искусств, романист Георг Эберс. Ему принадлежит такое большое археологический открытие, как поздний римский портрет египетско-римской культуры, так называемый фаюмский портрет. Немецкий исследователь, а мы знаем, что лучшими систематиками и искусствоведами XX века являются немцы, очень дотошно в своих работах описывал всю фактуру жизни.

В своей книге Георг Эберс рассказывает, что императору Адриану не дали возможности осуществить свою идею. Более того, против него стал зреть заговор. Почему? Давайте посмотрим, а кто

был Христос для римского правительства, кем он был в глазах власти?

Мухаммед был купцом, очень почитаемым человеком. Будда вообще был принцем из очень древнего рода. А Конфуций! Сын генерала, аристократ. А кто был Христос? Вот это очень смущало. Выражаясь нашим языком, он был бездомным и безработным бродягой. Чем занимался? Не понятно. За ним ходили какие-то оборванные, лохматые люди. Представьте себе, что на Чистых прудах появится такая группа людей, один из которых начнет проповедовать, утверждая, что он — Сын Божий. Как вы думаете, какая реакция будет? Скорее всего, скажут, что там сидят сумасшедшие, и в лучшем случае их просто прогонят. Ну, мы же не можем серьезно относиться к такому человеку. Промоделируйте эту ситуацию. Так почему римские власть и правительство должны были к этому относиться с восторгом?

А почему так случилось с Христом? Потому что он был Сыном Божьим и ему была уготована другая миссия.

Адриан не смог установить алтарь Христу в Пантеоне, но смог при жизни построить себе гробницу. Замком Святого Ангела стали называть эту усыпальницу в VI веке. Тогда Рим погибал от бушевавшей чумы, и Папа Григорий Великий во имя исцеления жителей решил совершить крестный ход. По легенде, когда покаянная процессия проходила мимо гробницы Адриана, над ней появился архангел Михаил и вложил в ножны пы-

лающий меч. Римляне увидели в этом знамении прощение Божье. Чума действительно прекратилась, а усыпальница приобрела новое значение — она стала резиденцией пап. Римские папы превратили гробницу в настоящую крепость и хранилище своих сокровищ, а мрачные помещения — в роскошные комнаты, украшенные мрамором и позолотой. Для большей безопасности верховных понтификов из Ватиканского дворца в замок провели тайный подземный ход длиной около одного километра — Пассетто. В просторном подвале были сделаны тюремные камеры, в которых содержались неугодные Римской Церкви узники. Сотни загубленных жизней — печальный колокол сообщал горожанам, что на верхней террасе замка состоялась очередная казнь. Многие узники были живьем замурованы в стену. В качестве арестантов в замке Святого Ангела побывали Аристотель Фьораванти, Галилео Галилей, Джордано Бруно, члены семьи Ченчи, граф Калиостро и Бенвенуто Челлини. Бенвенуто Челлини побывал в замке дважды: сначала бесстрашным защитником города, а через десятилетие — пленником, единственным узником, сумевшим бежать из этой крепости.

Сейчас там находится музей — картины, коллекция старинного оружия, фрески и скульптуры знаменитых мастеров. Конечно, любое архитектурное сооружение с такой историей будет «обрастать» легендами — например, рассказывают, что по замку и мосту Ангелов по ночам бродят призраки. Пантеон, гробница Адриана — это архитекту-

ра философская, эзотерическая. Так могут строить только римляне, и больше никто.

В Риме очень много египетских обелисков. Цезарь привозил из Египта обелиски и устанавливал в городе. А для чего? Римляне — строители, они могли создать что угодно, но Цезарь наводил мост с очень глубокой эзотерической философией — это как мичуринский акт прививки. Самое главное было в том, что он знал: нет ни одной империи в мире, которая существовала бы три тысячи лет, кроме Египта, который простоял эти три тысячи лет без всяких изменений. Великий полководец утверждал: здесь продолжение не Египта, а 3-тысячелетнего рейха. В этом заключается концепция Римской империи: Рим — вечный город!

ГЛАВА 9

«Domus Aurea»



Вообще Рим строился по тому же принципу, по которому строились в дальнейшем все европейские города. Все строительство делится на строительство массовое, или так называемое, типовое, и строительство уникальное, то есть исключительное. Типовое строительство — это дома и гражданские учреждения. Греческий дом назывался «триклиниум», римский дом — «атриум».

В основе атриумного строительства, как в основе вообще городского строительства, лежит военный римский лагерь. Это каре. По периметру расположены жилые здания, а внутри двор. Поэтому, когда мы приезжаем в Рим, то нам обязательно хочется зайти во двор через ворота. Внутри есть небольшой дворик, а там обязательно есть фонтан. Традиция обязательно размещать в атриумах источник воды сохранилась и сегодня, потому что Рим — это шум падающей воды. Вокруг дворика — арочная галерея, через которую можно увидеть вход в помещения. Причем эти

помещения тоже распределены определенным образом. Сердце римского дома — это не жилые помещения, а атриум, тот самый внутренний двор; именно здесь собирались все члены семьи и гости. В атриуме находились портреты родственников. Портреты — это наличие корней, это генеалогическое древо, это вещественное подтверждение продленности истории для данной семьи. Одним из самых поразительных явлений в римском государственном образовании стало то, что является первичной ячейкой общества, — семья. Семья для итальянцев — это всё. Семья — это атриум. Это — традиции, семейные устои, портреты предков. Последний атриум — чистый, чистокровный, аристократический — был сдан в Капитолийский музей итальянским кинорежиссером Лукино Висконти (1906–1976). У Висконти были портреты всех античных предков. Его семья получила патрициат при Адриане Антонине, и это была непрерывная и прямая фамильная линия. Род Висконти непрерывен от Адриана Антонина до Лукино Висконти. А боковая линия сейчас идет. Висконти были миланскими герцогами. Им принадлежал весь Милан. Миланское герцогство всегда Висконти и до сих пор — Висконти. Данте писал о Висконти в «Божественной комедии».

Вспомните фильм «Рокко и его братья». Гениальный фильм. Почему именно Лукино Висконти воссоздает в кинематографе образ итальянской семьи? А потому, что он знает, что это такое. Это — КЛАН.

В каждом атриуме обязательно стояли большие ящики, в которых содержались лары. Многие итальянские семьи до сих пор сохранили эту традицию. Лары — это духи. Маленькие божества покровительствовали дому и семье, следили за соблюдением традиций и даже могли наказать нерадивых господ, которые очень жестоко относились к своим рабам. По сути, это напоминает наших домовых. О ларах заботилась хозяйка дома, приносила им еду, украшала венками, цветами и листьями в праздники.

Есть целомудренные чары —
Высокий лад, глубокий мир,
Далеко от эфирных лир
Мной установленные лары.

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!

Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,
И, осторожною рукой,
Позволено их переставить.

Осип Мандельштам. Есть целомудренные чары, 1909

В каждом атриуме был водопровод. Римляне не являются изобретателями этой чрезвычайно полезной вещи. Водопровод изобрели их тосканские предшественники, которые звались этруски. Римляне очень многое унаследовали из этой культуры. Самый главный журнал по антропологическому и археологическому исследованию, из которого автор черпает свои необычные сведения о конференциях и открытиях, так и называется — «Этрус».

Вся Тоскана, Флоренция и Эмилия-Романья — вся центральная часть — это все этруски. В регионе Эмилия-Романья есть маленький городок Сантарканджело ди Романья. Здесь жил Тонино Гуэрра, отсюда он родом. Вместе с Федерико Феллини в городе Сантарканджело ди Романья Тонино на месте этрусского кладбища построил ресторан. Вы вкушаете тосканскую еду, а под вами — кладбище. Задуман этот ресторан был Феллини, и он для этого ресторана из фарфора сам сделал замечательную скульптуру, а Тонино расписал всё. Внутри ресторана расположен глубокий источник — этрусский колодец с водой, к которому ведет лестница. Расположен колодец в самом низу, и вы спускаетесь по лестнице, как будто в шахту. Вдоль лестницы — небольшие уступы. До 87-го или 89-го года на них стояли урны и саркофаги. Сейчас они переданы в музей. Тонино сделал изумительные раскрашенные керамические модели голубятен — всех, какие только в мире имеются, и разместил их вместо этрусских захоронений, как в музее.

Туда, к этому ресторану, вся Италия съезжается на машинах, там стоянка величиной с маленькую деревню, потому что машины ставить надо.

* * *

Если Рим стоял на строительстве, как на визуальном свидетельстве империи, то, куда бы римляне ни приходили, они строили. И куда бы мы ни приезжали, мы сталкиваемся с Римом. Там, где прошли римские солдаты, есть римский театр и римский форум.

Автору довелось посмотреть на римский форум в Палестине. Это удивительно: форум выглядит очень чисто, и все части, как в учебнике, на месте — словно вчера построен. Сохранились гениально и театр, и гимназии, и рынок, и форумная площадь, и триумфальная арка — всё! Если вы приезжаете в Афины, тоже видите римское строительство: форум, термы Диоклетиана, арку Адриана — это следы римской строительной империи.

Римская баня — это образ жизни. В одном городе Риме действовало 865 общественных бань и 11 терм по количеству районов! Помните, Зощенко писал: «Сходим в баню, заодно и помоемся». А для римлян баня — это целая жизнь. В баню приходили, брали кабиночку — домик такой маленький — и поселялись. Там было всё: кухня, библиотека, общество, обсуждения.

Есть замечательные совершенно рассказы Анатоля Франса, посвященные Риму. В его мудрых книгах есть проницательность, новый взгляд, переоценка ценностей и изящная ирония историка. В рассказе «Галлион», включенном в сборник «На белом камне», Анатоль Франц описывает верховного судью Рима, который проводит свое время в термах и банях. Он даже заседания проводит в термах.

В термах вели беседы обо всем: и о политике, и о философии, и о литературе. Римлянам нужны были люди с досугом, со свободным и большим досугом. Они были необходимы. Поэтому, если вы — гражданин Рима, вы получали очень большие льготы, колоссальные просто. В основном это касалось вашего образа жизни. Если у гражданина Рима не было дохода, он объявлял себя безработным. В этом случае государство предоставляло ему государственную квартиру в доме, который назывался инсулой (инсулы — это 4-6-этажные многоквартирные дома). В Риме инсул построено было очень много. Мать Юлия Цезаря — Августина, которую он очень почитал, рано лишилась родителей, но в приданое от них получила большое наследство. Это наследство заключалось в том, что у нее было 6 или 8 инсул. Она была хозяйкой инсул, то есть многоэтажных доходных домов, где человек платил квартплату за занимаемое им помещение. Но это — если он безработный. Потому что, если римлянин работал, он в инсуле не жил, он имел свой дом. Безработный римлянин имел право на двухкомнатную, трехкомнатную кварти-

ру в инсуле, в зависимости от размера семьи. В инсулах атриум находился просто в столовой или в прихожей.

В XX веке немало тайн. Есть и тайны, связанные с трагедией человеческой жизни. Такой нераскрытой тайной стало убийство в 1975 году итальянского кинорежиссера, поэта, прозаика Пьера Пазолини. Мы не будем сейчас касаться этой темы, просто именно из-за этого громкого преступления город Остия, расположенный в трех десятках километров от Рима, стал широко, но печально известен. А ведь этот город называют римскими Помпеями. Это уникальный археологический памятник Древнего Рима. В Остии сохранились вторые этажи домов, мозаики, есть несколько смотровых площадок, откуда открывается очень красивый вид на раскопки. И там, в отличие от Помпей, нет огромного количества туристов. Если вы заедете в Остию, то увидите и огромную восьмиэтажную древнеримскую инсулу. В ней до сих пор люди живут. Вы, когда ее видите, даже не понимаете, что она в Древнем Риме построена. Просто большой обыкновенный дом.

Остия — маленький городок, состоящий из частных домов. Есть там огромный театр, пекарни. Вас захлестывают эмоции, потому что Остия цела археологически. Вся из камня и кирпича. Здесь есть возможность погружения в эпоху.

А еще в Остии вы можете насладиться удивительной мозаикой. Для итальянцев мозаика была поделочным искусством, они очень любили стекло, изготовляли его сами. Использова-

лись в мозаике и специально обработанные куски полудрагоценных камней. Мозаикой были выложены полы, она была на столах и на предметах ювелирного искусства. Это был настоящий изобразительный натурализм. Небо — так небо, яблоко — так яблоко, пейзаж — так пейзаж. Не реалистическое изображение, потому что в основе слова «реализм» лежит идея, а натуроподражание. И именно натуроподражание итальянцы очень любили в мозаичности.

* * *

Вернемся к льготам, которые получал безработный гражданин Рима.

Стать безработным навсегда гражданин Рима не мог, он должен был определить срок, на который будет считаться таковым. На этот срок римлянин кроме инсулы получал двух бесплатных государственных рабов. В основном это были восточные люди, очень часто сирийцы. Римлянин мог делать с ними что угодно. Это была его прислуга. Рабы работали в доме, могли заниматься хозяйством, ухаживать за детьми или работать в саду-огороде. Для римлян, как мы уже говорили, земля была очень важна, они все занимались сельским хозяйством. Они даже у себя на подоконнике в инсулах цветы выращивали. Весь Рим был окружен огородами. Капуста, кабачки, горох, яблоневые сады. Морковь — главный предмет еды.

Иногда римлянин не пользовался рабами как прислугой, а предоставлял им полную свободу действий в обмен на деньги. Например, это могло выглядеть так: «Ты должен мне каждый месяц приносить, скажем, три обола или одну тетрадрахму и можешь идти. Живи, где хочешь. Делай, что хочешь». Рабов предоставляли не в вечное пользование, а на определенный срок. Когда этот срок заканчивался, раб становился вольноотпущенником. Эксплуатировать вольноотпущенников было выгоднее, чем рабов.

При императоре Нероне был такой раб-вольноотпущенник. Он был мультимиллионером, дававшим императору деньги на Золотой дом. При Екатерине II был знаменитый банкир Лазарев, а при Нероне — этот сириец. Он был личным казначеем. Рабы постепенно богатели, а система безработных постепенно подрывала экономику изнутри.

О Золотом доме (Domus Aurea) Нерона стоит сказать несколько слов хотя бы потому, что это был самый большой и роскошный дворец античности и самая масштабная резиденция монарха в центре города в Европе. Архитекторы дворца Север и Целер (Severus и Celer), по словам Тацита, «обладали талантом и смелостью издеваться над императорской казной и добиваться искусством того, в чем отказала природа» (Тацит. Анналы, кн. XV, ст. 42). Задумка дворца была проста и гениальна одновременно — это была попытка в центре Рима представить мир в миниатюре. Как получилось, что в центре Рима появилась возможность

создать столь масштабное творение? Нерону «помог» пожар, случившийся в Риме в 64 году. В истории города это был один из самых крупных пожаров. Многие тогда подозревали в поджоге города самого Нерона, тем более что в момент страшного события императора в городе не было. Однако не все были согласны с этой версией, так как, получив известие о пожаре, Нерон тут же отправился в Рим, организовал спасение людей и города, а затем вплотную занялся градостроительным планом. Одновременно с восстановлением города шло строительство Золотого дома.

В итоге дворцовый комплекс включал в себя архитектурные сооружения, восточное дворцово-парковое искусство, элементы римского загородного поместья, кампанской виллы и дворцовой резиденции, нетронутые островки первозданной природы. При строительстве дворцов Золотого дома архитекторами был использован изобретенный к тому времени цемент. Впервые позолота куполов применялась не в храмовом, а в гражданском зодчестве. Драгоценный мрамор, золоченая лепнина и украшенные позолотой стены, живописное убранство потолков, роскошные росписи, фонтаны и многочисленные купальни, но главное — система освещения, заливающая залы дворца золотым светом, — все это великолепие поражало современников. Дворец был многоуровневым, но и на подземные этажи проникал дневной свет. В результате Золотой дом получился легким и воздушным. Говорят, что когда Золотой дом был достроен, Нерон сказал: «Наконец-то

я смогу жить по-человечески!» Территория дворца была просто огромна, а излишества нескончаемы: 35-метровая статуя императора, раздвижные потолки, из которых на пирующих сыпались лепестки цветов и рассеивались благовония, 1,5-километровые галереи, соленые и серные воды в банях, первый в истории лифт с ручным управлением, самый крупный в мире гидравлический орган, а также поля, леса, пастбища. В Риме начались народные волнения, вызванные экономической политикой Нерона (чума перед пожаром 64-го года, пожар, восстановление города, строительство Золотого дома и истощение провинций из-за высоких налогов подорвали экономику государства), и Сенат низложил императора. Оставшись в одиночестве, Нерон признался сам себе: «У меня нет ни друзей, ни врагов!» После смерти последнего императора из династии Юлиев-Клавдиев дворец был заброшен, а потом и частично разрушен. Император Траян уничтожил верхний ярус дворца и построил на этом месте термы.

Domus Aurea был скрыт и забыт до периода эпохи Возрождения. Когда подземные залы были обнаружены, Золотой дом пережил второй триумф. Многие известные художники того времени: Рафаэль, Микеланджело, Пинтуриккьо — часто посещали дворец Нерона, наслаждаясь удивительными фресками и декоративными росписями. Есть сведения, что на фресках они оставляли свои автографы. Сегодня то, что осталось от знаменитого дворца, на-

ходится под Термами Траяна. Можно увидеть лишь руины и залы, расположенные под землей. Именно здесь сохранились скульптурные композиции античного периода, галереи и образцы древней живописи.

* * *

Почему Нерон так мечтал о собственной резиденции? Почему безработный римский гражданин старался выбраться из инсулы и построить свой дом? Потому что дом для итальянца — это семья, это корни, это самое главное в жизни. Дом — это всё. Поэтому состоятельные римские граждане строили для своей семьи виллы.

На вилле императора Диоклетиана на Адриатическом море существует целый город, который называется Сплит. Это не дворец был построен в Сплите, это город впоследствии вырос вокруг дворца. Этой вилле сегодня более 1700 лет, она входит в число памятников, охраняемых ЮНЕСКО. Там многое сохранилось: ворота, башни, сама планировка дворца, куда сегодня ненавязчиво вплетаются современные постройки.

В Риме вы никогда не знаете, когда был построен тот или иной дом — в Римской империи или потом. Вы не представляете, какое это интересное исследование — движение семейных традиций, домовых. Конечно, бывает, что всё разрушается по разным причинам. Но разрушается не так много, как мы думаем. Небольшие семейные

дома мы можем увидеть в музеях под открытым небом — вилла Остиа под Римом, Помпеи и Геркуланум.

* * *

Трудно найти человека, ничего не знающего о разрушенных во время извержения вулкана Везувий итальянских городах Помпеи, Геркуланум и Стабия. Давайте заглянем в Помпеи. Город, где время было законсервировано. Жизнь остановилась здесь на 1900 лет и предстала перед нами такой, какой была в ту пору. Крепостные стены и широкие улицы, вымощенные базальтовыми плитами, глубокие колеи, выбитые колесами повозок, и пешеходные переходы. Надо сказать, что Помпеи очень пострадали во время первых раскопок, целью которых был поиск оставшихся материальных ценностей. Всё не представлявшее в этом плане интереса безжалостно отбрасывалось или попросту уничтожалось. Когда-то стены Помпей были украшены потрясающими фресками, но время безжалостно к такому искусству, поэтому большая часть фресок находится в музеях, а под открытым небом много современных копий.

Бани и бассейны, базилика, амфитеатры и термополии (харчевни) — всё можно посмотреть и потрогать руками. Знаменитый дом Фавна встречает своих посетителей маленьким бассейном для сбора дождевой воды и миниатюрной скульптуркой

танцующего фавна. Здесь же — огромная мозаика, изображающая битву Александра Македонского с персидским царем Дарием III, составленная из полутора миллионов цветных камешков.

Вызывает интерес туристов и лупанарий — публичный дом. Содержание фресок и внутренняя обстановка не оставляют сомнений в определении назначения этих комнат.

В конце 1860-х годов археолог Джузеппе Фиорелли обратил внимание на пустоты, оставшиеся в застывшем пепле и на улицах в тех местах, где погибли люди или животные. Тела истлели, время оставило от жертв катастрофы только очертания. Фиорелли предложил залить эти пустоты гипсом — так появились на свет скульптуры давно ушедших в мир иной. Когда смотришь на эти жутковатые фигуры, создается ощущение, что люди в своих безумных страданиях позировали какому-то великому скульптору.

Годы стёрли боль и ужас, оставив лишь шершавое спокойствие кладки стен и тени: тени прошлого, настоящего, будущего.

Был вечер, как удар,
И был грудною жабой
Лесов багровый шар,
Чадивший без послабы.
И день валился с ног,
И с ног валился тут же,
Где с людом и шинок,
Подобранный заблудшей
Трясиной, влекся. Где

Концы свели с концами,
Плавучесть звезд в воде
И вод в их панораме.
Где словно спирт, взасос
Пары болот под паром
Тянули крепость рос,
Разбавленных пожаром.
И был, как паралич,
Тот вечер. Был, как кризис
Поэм о смерти. Притч,
Решивших сбыться, близясь.
Сюда! Лицом к лицу
Заката, не робея!
Сейчас придет к концу
Последний день Помпеи.

Борис Пастернак. «Последний день Помпеи», 1917

ГЛАВА 10

«Гаснет пламя»



Что производит самое мощное впечатление в Риме? Канализация и водопровод. Вообще тема воды, тела, хлеба для Рима и для христианства — это очень важно. Поражает воображение и внутреннее убранство домов. Это знаменитые римские имперские столы, стиль которых перешел в классицизм. Это стулья. И, конечно, самое главное — это шкафы с книгами. Рим — это страна историков и книгочеев — грамотных людей. На каждом форуме — гимназии: латинская, греческая, пять военных академий — медицинская, юридическая, строительная, морская и армейская. Мужские гимназии.

Девочки учились в школах богини Весты — покровительницы семейного очага. Институт весталок полностью преобразовался со всем своим уставом во все европейские монастыри. Европейский христианский монастырь по своему устройству тоже напоминает замкнутое атриумное помещение с колоннадами и кельями. Девочек,

кроме религиозного служения, учили шить, готовить, вести хозяйство, экономить деньги и так далее.

После окончания школы весталок молодые женщины могли выйти замуж, они были богаты, знамениты, уважаемы, и им не было еще и сорока лет. Но многие предпочитали остаться в весталках. О привилегиях и наказаниях для весталок нам рассказывает Плутарх: «Царь дал им большие преимущества — они могли, например, делать завещания еще при жизни отца и располагать всею остальной своей собственностью, не прибегая к помощи попечителей, как и матери троих детей. Когда они выходят, их сопровождает ликтор. Если они встречаются случайно с преступником, которого ведут на казнь, ему оставляют жизнь. Весталка должна только поклясться, что встреча была случайной, невольной, непреднамеренной. Кто проходил под их носилками, когда они сидели на них, подвергался смертной казни.

Наказывают весталок за различные проступки розгами, причем наказывает их верховный понтифик. В некоторых случаях виновную даже раздевают донага в темном месте и накидывают на нее одно покрывало из тонкого полотна. Нарушившую обет девства зарывают живьем в яму у Коллинских ворот. Возле этого места, в черте города, тянется длинный земляной вал... Здесь, под землею, устраивали маленькое помещение, с входом сверху, куда ставили постель, лампу с огнем, небольшое количество съестных припасов, напри-

мер хлеба, кувшин воды, молока и масла, — считалось как бы преступлением уморить голодом лицо, посвященное в высшие таинства религии. Виновную сажали в наглухо закрытые и перевязанные ремнями носилки так, что не слышно было даже ее голоса, и несли через форум. Все молча давали ей дорогу и провожали ее, не говоря ни слова, в глубоком горе. Для города нет ужаснее зрелища, нет печальнее этого дня. Когда носилки приносят на назначенное место, рабы развязывают ремни. Верховный жрец читает таинственную молитву, воздевает перед казнью руки к небу, приказывает подвести преступницу с густым покрывалом на лице, ставит на лестницу, ведущую в подземелье, и удаляется затем вместе с другими жрецами. Когда весталка сойдет, лестница отнимается, отверстие засыпают сверху массой земли, и место казни становится так же ровно, как и остальное. Вот как наказывают весталок, преступивших свои обязанности жриц!» (Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М., 1994).

Конечно, главные жрицы были избранными. Их тщательно отбирали еще в детском возрасте из знатных семей, у них не должно было быть никаких изъянов, а репутация родителей должна была быть безукоризненной. Главной задачей весталок было сохранение собственной девственной чистоты и поддержание священного огня на алтаре.

В храм богини Весты вход был разрешен только служительницам, зато сами весталки могли появляться во всех общественных местах: в каче-

стве зрительниц в амфитеатре или на заседании Сената. Внешнее одеяние служительниц священного огня очень походило на монашеское — длинные, закрывающие все тело и ноги белые одежды и покрытые покрывалами головы. Весталки пользовались огромным уважением в обществе и были колоссальной политической силой. Надо сказать, что жрицы богини Весты не стеснялись использовать свою власть и силу в личных целях, ведь никто не имел права возразить весталке.

Часто у весталок искали покровительство сильные мира сего. Самые главные весталки были интриганками — такие политические стряпухи.

В конце своего правления Феодосий I, последний император единой Римской империи, запретил служение всем языческим культам. Храм богини Весты был закрыт. В этот же период состоялись последние Олимпийские игры. Священные огни античной культуры погасли почти одновременно.

Прекратили существование, но не были утрачены языческие церемониалы. Из культа богини Весты целиком выходят наши монастырские традиции. В том числе и традиция наших царей посылать в монастырь своих неугодных жен.

* * *

Где проводили время безработные гражданеримляне? В термах и в амфитеатрах. Гладиаторские бои, травля людей — вот развлечения, за-

хлестнувшие Рим. Колизеи — по всему Древнему Риму. В итальянском городе Вероне, где расположен знаменитый дом Джульетты, мы и сегодня можем не просто посмотреть на римские амфитеатры, но и стать непосредственно участниками — зрителями. Конечно, ни гладиаторских боев, ни тем более травли людей и зверей мы там не увидим.

Арена ди Верона — один из величайших археологических памятников Европы. Это — потрясающий своей акустикой оперный театр под открытым небом. Акустика, акустика, акустика! Построена была Арена ди Верона в I веке. Вместимость — 14 000 человек. Эти стены видели не только гладиаторские бои, но и рыцарские турниры, казни, цирковые и театральные представления, фестивали. В 1913 году, 10 августа, в амфитеатре открылся Международный оперный фестиваль в честь 100-летия великого итальянского композитора Джузеппе Верди. Ставили «Аиду». 10 августа 2013 года, ровно через 100 лет, в стенах Арены вновь зазвучали божественные звуки знаменитой оперы. Была поставлена «Аида» образца 1913 года: декорации и наряды первой постановки были воссозданы по сохранившимся эскизам и фотографиям.

Мы хотим вам рассказать занятную историю в отношении Колизея. Она произошла после войны, в 1952 или 1957 году. Группа студентов Римского университета, именно римского исторического факультета, писали дипломную работу. В этот момент как раз произошла первая расчистка Ко-

лизея. Студенты стали фотографировать надписи на скамейках Колизея. На основе этих фотографий они сделали групповую работу и защитили ее в качестве диплома. Дипломная работа была издана отдельной книгой и вышла почти на всех языках мира. Книга так и называется: «Надписи на скамьях Колизея». Я купила ее на венгерском языке для ВГИКа, потому что на русском языке этой книги не было.

Книга содержала иллюстративный и научный материал этих исследований. Обнаружилось, что практически все зрители Колизея, независимо от происхождения и социального статуса, не могли удержаться и оставляли после себя послания. Надписи, сделанные на скамьях Колизея, студенты разделили на четыре или пять групп. Первая группа — это имена собственные. В первую группу вошли те, кто приходил в амфитеатр со своими подушками. Они покупали билеты заранее. Такой-то сидел здесь.

Во вторую группу вошли надписи, хорошо вам известные: «Киса и Ося были здесь». Такой-то + такая-то = чему-то. Этот с этим — и там выстраиваются целые цепочки. Групповые, вдвоем, втроем. Над этой книжкой потешался весь мир.

В третьей группе — совсем замечательные надписи. Это рисунки, какие подростки оставляют в общественных уборных. То есть очень примитивные, символические рисунки, в основном с толикой телесного низа и какими-то дополнительными комментариями.

Далее идут картинки типа: носик, ротик, оборотик. Ну и, конечно, их нерусский мат.

Студенты выполнили просто грандиозную функцию. Своими исследованиями они показали очень простую вещь — то, о чем мы с вами уже говорили: Рим — это наше зеркало, и мы смотримся в него. Далеко мы от них ушли? Перед тем как идти в амфитеатр на бои, римляне раскрашивали свои лица. Посмотрите на наших болельщиков во время матча. В Византии однажды такое противостояние цвета привело к очень страшным последствиям. Вспомните заговор против Юстиниана.

У нас сегодня — индустриальное производство. Римляне использовали кирпич для строительства, а сколько надо было этого кирпича? Это то же самое индустриальное производство. Это же колоссальное индустриальное производство. Прошло две с половиной тысячи лет непрерывных войн и разрушений. Насколько изменилось сознание людей, если на скамьях все те же надписи? Мы имеем в виду низовое сознание. Надписи — все те же. Особенно в памятных местах. Ведь так и хочется приобщить себя к этому месту, а еще лучше — осквернить его. Вот странная вещь.

Римский император Марк Аврелий, «философ на троне», гуманист, писатель, новоплатоник, видный представитель стоизцима, сделал попытку отменить гладиаторские бои или хотя бы превратить эти сражения в условные, с затупленными мечами и отсутствием смерти. Возмущению народа не было предела. Марк Аврелий хотел ли-

шить римлян зрелищ, и римляне с этим были решительно не согласны. Император понимал всю пагубность страшных римских развлечений, а сделать ничего не мог. Попытка самому не посещать гладиаторские бои тоже успеха не принесла: что за масштаб мероприятия, если император отсутствует? Под давлением окружения он вынужден был сдаться. Марк Аврелий демонстративно читал рукописи во время представлений, но это уже никого не интересовало, главное, что все составляющие праздника присутствовали.

Император-философ вынужден был идти на компромисс. С одной стороны, Марк Аврелий — это очень большое разрастание как личности. А с другой стороны, он был весь «стиснут». Великие люди часто оказываются не поняты, а великие императоры еще при жизни понимают, что достойных наследников их деяний рядом нет. Мы уже упоминали здесь сына Марка Аврелия — Коммода и точно знаем, в какие руки была передана империя. Ни у Цезаря, ни у Августа Октавиана, ни у Петра, ни у других нет достойных наследников.

Для автора этот римский император — первый, хорошо понятный человек, через которого прошла трещина раздвоения. Не случайно этим приемом пользовался Достоевский. С одной стороны, Марк Аврелий был человеком уже абсолютно нового времени, а с другой стороны — человеком того времени. Гениальная личность всегда разрастается. Она всегда занимает очень большое пространство. Замечательно Томас Манн писал о Гёте: «Гёте защи-

щает общество в консервативном смысле, заключающемся уже в самом понятии защиты. Нельзя быть аполитичным — можно быть только антиполитичным, а это и значит быть консервативным, подобно тому как дух политики сам по себе является гуманитарно-революционным» (Георгий Лукач. Томас Манн о литературном наследстве // Литературный критик. 1935. №12). Только Томас Манн мог так артикулировать эту идею. Гёете очень близок к Эразму Роттердамскому и Дюреру, но Гёте — человек XIX века — вот то пространство, которое он занимает, пространство, которое в него вмещается. Это личность, которая вмещает в себя огромное пространство. Вообще, личность — это вмещение в себя пространства. Насколько человек вмещает в себя пространство, настолько он выходит за пределы своего времени и этноса. И всяк сущий язык становится ясен, или он становится ясен всякому сущему языку.

А какое пространство, скажем, занимает Гоголь? Попробуйте сейчас черту поставить: до какого пространства? Поскольку ревизор еще не явился и поскольку финала еще нет — писатель еще разрастается.

Когда Лев Толстой писал свою непростую «Исповедь», он использовал труды Марка Аврелия. «Рассуждения...» Марка Аврелия («К самому себе» или «Наедине с собой») и сегодня популярны. Вряд ли римский император предполагал, что его личный дневник станет достоянием общественности. Поразительно распоряжается судьба: не сумев преодолеть нрав собственной им-

перии и горько сожалея об этом, Марк Аврелий шагнул гораздо дальше: через столетия он нашел единомышленников по всему миру. Его философские размышления стали одним из наиболее читаемых памятников мировой литературы. Диалог великого императора с самим собой близок и понятен современному читателю. «Гляди, не оцезарей», — говорил себе император-философ, опасаясь превратиться в бесчеловечного монарха-деспота. «Гляди, не оцезарей», — этот девиз должен быть высечен в памяти любого человека, от которого зависят людские судьбы. Вдумайтесь в слова Марка Аврелия: «Гляди, не оцезарей, не дай окрасить себя в пурпур — ведь бывает и такое! Чти богов, храни людей. Всегда ревностно заботься о том, чтобы дело, которым ты в данный момент занят, исполнять так, как достойно римлянина и мужа, с полной и искренней сердечностью, с любовью к людям, со свободой и справедливостью; и о том также, чтобы отстранить от себя все другие представления. Это удастся тебе, если ты каждое дело будешь исполнять, как последнее в своей жизни, свободный от всякого безрассудства, от обусловленного страстями пренебрежения к велениям разума, от лицемерия и недовольства своей судьбой. Ты видишь, как немногочисленны требования, исполнив которые всякий сможет жить блаженной и божественной жизнью. Да и сами боги от того, кто исполняет эти требования, ничего больше не потребуют.

Время человеческой жизни — миг; ее сущность — вечное течение; ощущение — смутно;

строение всего тела — бренно; душа — неустойчива; судьба — загадочна; слава — недостоверна. Одним словом, все, относящееся к телу, — подобно потоку, относящееся к душе — подобно сновидению и дыму. Жизнь — борьба и странствие по чужбине; посмертная слава — забвение.

Не поступай ни против своей воли, ни вразрез с общим благом, ни как человек опрометчивый или поддающийся влиянию какой-нибудь страсти, не облекай свою мысль в пышные формы, не увлекайся ни многоречивостью, ни многоделанием...» (Марк Аврелий. Размышления. М., 1985).

* * *

Хотим обратить ваше внимание на конный памятник Марку Аврелию. Их было очень много, но остался один. Бронзовый, подлинный. Античная схема конного памятника соблюдена полностью, но вот образ всадника никак не гармонирует ни с конем, ни с образом завоевателя, ни с образом императора Великой империи. Марк Аврелий изображен как философ-мыслитель: отрешенное лицо, задумчивость. И даже классическая поза и жест оратора не создают необходимой динамики. Появляется ощущение, что сильный нетерпеливый конь — Великая империя — готов нестись вперед, но вынужден сдерживаться и вышагивать горделиво под управлением императора-философа, размышляющего не о победах, а о проблемах мира, смерти, о предопределенно-

сти человеческого бытия. Этот конный памятник — своего рода философия, но сегодня это и шаблон. Он очень сильно похож на конную статую основателя Москвы Юрия Долгорукого. Здесь, в этой композиции, которую создали римляне, лошадь поднимает одно копыто, а сверху можно сажать кого угодно — Генриха VIII, Петра I. Хоть всех. На этого коня всех и посадили. Это, кстати, об эталонах.

Именно такой конный памятник Петру I стоит перед Михайловским замком в Санкт-Петербурге. Создал его итальянский скульптор Бартоломео Карло Растрелли в XVIII веке. Однако самым знаменитым конным памятником России является символ Санкт-Петербурга — «Медный всадник» (открытие в 1782 году). Изготовленный из бронзы, свое название памятник получил с легкой руки А.С.Пушкина. Скульптор — француз, работавший в стиле барокко и рококо, Этьен Морис Фальконе. Когда Екатерина II задумала поставить памятник Петру, Вольтер и Дидро рекомендовали для выполнения данной работы именно французского мастера. Создать монументальное произведение Фальконе мечтал, поэтому сразу же согласился поехать в Россию. Кстати, за свою работу он запросил совсем небольшую по тем временам сумму в 200 тысяч ливров. Скульптор воссоздал в своем Петре личность созидателя и законодателя, а не завоевателя. В своем письме Д.Дидро Фальконе написал: «Мой царь не держит никакого жезла, он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы,

служащей ему пьедесталом, — это эмблема побеждённых им трудностей. Итак, это отеческая рука, это скачка по крутой скале, — вот сюжет, данный мне Петром Великим» (Аркин Д.Й. Медный всадник. М., 1958).

У Фальконе образ коня — стихийной неукротимой, стремительной силы, и образ всадника — державного властелина, со скрытой энергией, спокойно-величаво восседающего на коне, противопоставлены, но пластически слиты воедино. Дидро напишет Фальконе: «Герой и конь в вашей статуе сливаются в прекрасного кентавра, человечески мыслящая часть которого составляет своим спокойствием чудесный контраст с животной вздыбленной частью» (Д.Й. Аркин. Указ. соч.). В этом противоречии есть определенное сходство с идеей конной статуи Марка Аврелия.

Рассказывать о «Медном всаднике» здесь не имеет смысла, так как все наши читатели наверняка слышали об этом неоднократно. Но, может быть, стоит упомянуть несколько наиболее интересных фактов.

Сама концепция памятника великому российскому императору обсуждалась Екатериной II и знаменитыми философами — Вольтером и Дидро. Но Фальконе проявил упрямство и, настаивая на своем видении образа Петра, осмелился спорить с венценосными особами и знатью. Как вы понимаете, каждая деталь памятника предполагала наличие глубочайшего смысла. И в свете этого факта совершенно неудивительным стано-

вится то, что современники критиковали и очень возмущались хорошо отполированным постаментом памятника. Гром-камень, призванный символизировать неукротимую стихию, природу, варварство, должен был оставаться совершенно естественным. Но по начальному замыслу скульптора конная статуя должна была стоять на постаменте в виде волны, а значит, камень должен был быть обработан, и шлифовка шла все время, пока огромную глыбу транспортировали в Санкт-Петербург. Сам процесс доставки Гром-камня в Северную столицу был длительным и очень непростым.

Сложной была и отливка деталей для огромной статуи. В России мастеров-литейщиков такого уровня не было, а заграничные мастера запрашивали очень дорого. На свой страх и риск согласился выполнять эту работу вместе с Фальконе литейщик, пушечных дел мастер Емельян Хайлов. Верхнюю часть Медного всадника отливали дважды, так как во время первой отливки труба, по которой заливали бронзу, лопнула, и раскаленный металл полился на пол. Постройки были деревянными, пожар начался мгновенно. Емельян Хайлов, не растерявшись, снял свой армяк, намочил водой, обмазал его глиной и приложил к трубе. У литейщика обгорели руки, пострадали глаза, но пожар был потушен, а работы продолжились. Правда, подготовка к новой отливке заняла еще три года.

Уже на момент представления гипсовой модели статуи Екатерина II была очень недоволь-

на своеволием мастера, и, в конце концов, рассорившись с императрицей окончательно и не вписавшись в придворные интриги петербуржской знати, Фальконе вынужден был уехать из России, так и не дождавшись открытия своего творения. История расставила все по своим местам. Фальконе победил, «Медный всадник» действительно стал знаменитым благодаря необычному воплощению художественного гения скульптора. Невольно приходят на ум строки из поэмы Льва Гумилева:

Искаженная пространством бесконечность,
Может быть, не канет в пустоту.
Может быть, и детская беспечность
Не сорвется на лету.

Может быть, испивши все отравы,
Весь прошедши свет,
Ты запишешь в рукописи славы
Летопись побед.

Сжать судьбу в кулак, швырнуть под ноги,
Растоптать и снова приподнять,
Чтобы други, недруги и боги
Смели лишь смотреть и трепетать.

Чтобы тьма разверзлась под ударом,
Чтоб огни воскресли в глубине,
Чтобы все загрезили о старом
В сонном царстве, в вечном полусне.

Лев Гумилев. Сон спящей царевны, 1961

Лаконичная подпись на памятнике: «Петру I Екатерина II Лета 1782» — выполнена по желанию императрицы. Екатерина II, будучи поистине и духовной, и идейной наследницей Петра, обозначила эту преемственность и подчеркнула, что в России нет более великих императоров, кроме как Петр I и Екатерина II. И вторая она не после безродной Марты Скавронской (Екатерины I), а после Петра Великого.

К нашему великому сожалению, находятся люди, которые очень хотят оставить свой росчерк на постаменте, так сказать, в прямом смысле соединиться с великим. Ну что тут скажешь, это наше отражение в римском зеркале.

* * *

Можно ли прочесть классический конный памятник по-новому? Современная культура однозначно отвечает: «Да».

Возьмем в качестве примера работу одного из наиболее известных чешских скульпторов, чьи творения вызывают острое любопытство и не менее острую критику. Давид Черный. Его называют арт-хулиганом, скандальным художником, провокатором, талантливым скульптором, «пражским Антонио Гауди», «чешским Уорхолом». Известность Давида началась с акта художественного вандализма. В 1991 году он выкрасил советский

танк ИС-2, символ освобождения Праги от фашистов, в розовый цвет. Хулигана арестовали, танк перекрасили. Но через несколько дней танк вновь оказался розового цвета. Теперь его перекрасили депутаты парламента. Политический подтекст данной акции был всем понятен. Советский танк на улицах Праги ассоциировался не с воинами-освободителями, а с событиями 1968 года, «Пражской весной», когда СССР и члены Варшавского договора вторглись в Чехию для подавления реформ. Художник был выпущен на свободу, а танк убрали.

Все скульптуры Давида имеют политический и социальный подтекст, что делит его зрителей на противников и сторонников, но равнодушными не оставляет. Может быть, потому, что они слишком прямолинейны и «крикливы» в своем выражении?

Вернемся к конной статуе. Одна из самых знаменитых скульптур Давида — святой Вацлав на перевернутом коне. Это пародия на конный памятник святому Вацлаву, установленный на Вацлавской площади в Праге. По преданиям, святой Вацлав был чешским князем (X век), честно и справедливо правил своим народом. Распространял христианство, строил церкви. В борьбе за власть был убит своим братом-язычником. Вацлав пользовался любовью у своего народа и после смерти был канонизирован церковью. В Чехии это один из почитаемых образов, сам памятник стал символом государственности. В начале XX века архитектор Йосеф Вацлав Мысльбек выиграл

конкурс проектов и начал работу по созданию памятника святому Вацлаву. Это классический конный памятник, очень похожий на памятники Марка Аврелия, Юрия Долгорукого, Петра I (работы Б. Растрелли). В 1999 году Давид Черный представил на суд горожан свою скульптуру: святой Вацлав сидит на брюхе перевернутого и подвешенного за ноги мертвого коня, изо рта которого свисает язык. Высота скульптуры — 470 см, длина — 290 см.

Одни считают, что эта хулиганская скульптура символизирует насмешку над пафосом Вацлавской площади и стоящим там памятником святому Вацлаву. Другие говорят, что она представляет собой метафорическую критику правительства Чехии.

Что это: провокация, коммерция или искусство? История расставит все по своим местам.

* * *

В 2008 году состоялось открытие еще одного уникального конного памятника. Как и в предыдущем случае, здесь важна идея, а не высокий уровень исполнения (мы ни в коем случае не отрицаем художественных или технических достоинств указанных творений, просто в силу собственных воззрений не можем причислить их к высокому искусству). Мы говорим о статуе

великого завоевателя, основателя Монгольской империи Чингисхана. Это самая высокая конная статуя в мире — ее высота составляет 40 метров. Изваяние великого монгола установлено на 10-метровом постаменте и окружено 36 колоннами. 36 колонн — 36 ханов, которые правили Монголией после Чингисхана. И если для европейцев имя этого грозного полководца и хана связано со страшными легендами о необычайной жестокости и кровавой резне, то для жителей Монголии Чингисхан — значительная историческая фигура, национальный герой. Памятник одному из известнейших в мире завоевателей и реформаторов воздвигнут неподалеку от города Улан-Батор, в местечке Цонжин-Болдоге, к 800-летию Монголии. Авторы этого грандиозного проекта — известный скульптор Д. Эрдэнэбилэг и архитектор Ж. Энхжаргала. Надо сказать, что конный памятник представляет собой целый развлекательный комплекс. Внутри статуя полая, а внутреннее пространство использовано как архитектурное сооружение: здесь расположены конференц-зал, ресторан, художественная галерея, музей, сувенирные лавки, бильярд и смотровая площадка, находящаяся прямо на голове лошади на высоте 30 метров, куда посетителей поднимают лифты. Для европейцев, взращенных на древнегреческих мифах, идея полого внутри коня ассоциируется с конем «троянским». Но стоит осмотреть со смотровой площадки окрестности, как становится ясно, что никакой цели, кроме как культурно-исторической, монгольский конь и

его знаменитый всадник не преследуют: куда ни кинь взор, всюду бескрайние степи, холмы и горы.

Гигантская статуя расположена на открытом плато и видна издалека. Гигантомания в монументальном искусстве — знак времени.

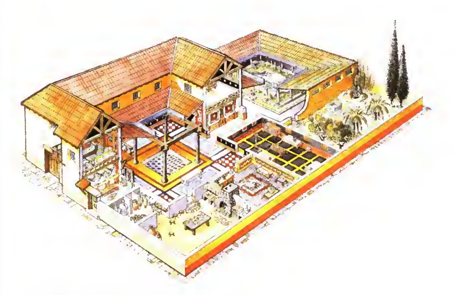


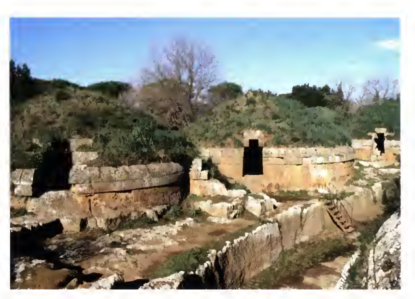
Схема стандартного римского домуса



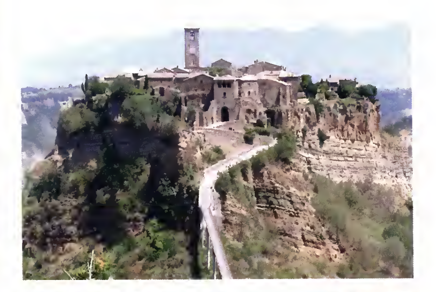
Открытый внутренний двор (перистиль) в домусе



Этрусский некрополь в Популонии (Гробница бронзовой статуэтки). VII в. до н. э.

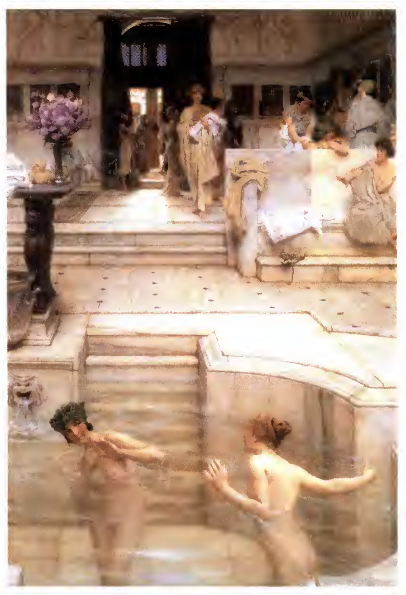


Этрусские некрополи возле города Черветери. 500–600 гг. до н. э.





Город Чивита ди Баньореджо, основанный этрусками
2500 лет назад



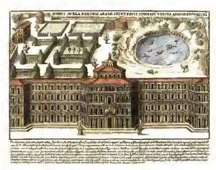
Лоуренс Альма-Тадема. Любимый отдых. 1909 г.



Термы Нептуна в Остии. I в.



Мозаика в термах Нептуна



Средневековое изображение «Золотого дома» Нерона

«Золотой дом» Нерона. 64–68 гг. Статуя музы в подземном зале





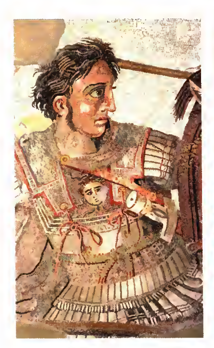
Улицы Помпей



Дом Фавна в Помпеях. Танцующий Фавн (копия). II в. до н. э.

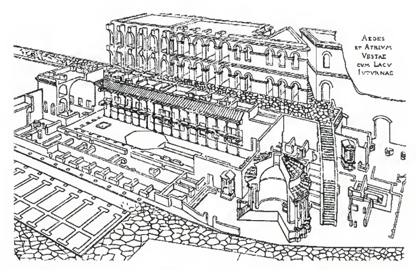


Мозаика из дома Фавна, изображающая битву Александра Македонского с Дарием III. II в. до н.э.





Фрагменты мозаики из дома Фавна



Кристиан Хюльсен. Реконструкция дома весталок. 1905 г.



Дом весталок. 113 г. Восточная часть. Римский форум



Арена ди Верона. I в.



Жан-Леон Жером. Последняя молитва христиан-мучеников. 1883 г.



Конная статуя Марка Аврелия. II в.



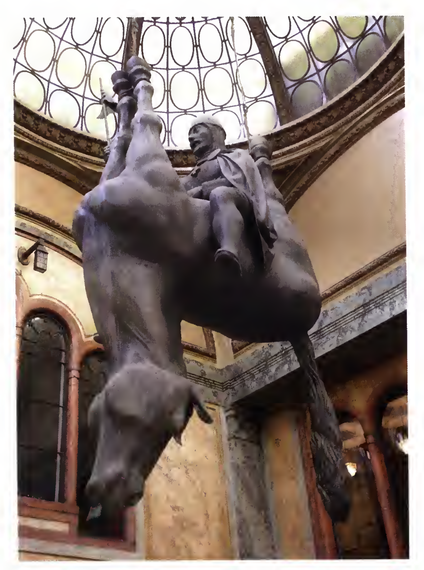
Этьен Фальконе. Памятник Петру I. 1768–1770 гг.

С.М. Орлов, А.П. Антропов, Н.Л. Штамм, В.С. Андреев. Памятник Юрию Долгорукому. 1954 г.





Йозеф Вацлав Мысльбек. Статуя князя Вацлава на Вацлавской площади в Праге. Начало XX в.



Давид Чёрный. Конь. 1999 г.



Статуя Чингисхана в Цонжин-Болдоге. 2008 г.

ГЛАВА 11

«Я ухожу искать другие, неведомые мне пути...»



У автора есть такой принцип — задавать ненужные вопросы! На такие вопросы, как правило, ответы дать очень сложно. Этих ответов либо нет, либо они благополучно разрушают привычную, гладко выстроенную версию.

Цивилизация — это сложно, но всегда есть определяющая деталь. Как строились пирамиды Египта? Зачем критянам понадобилось создавать Лабиринт? Почему все наследие греческой культуры совершенно? Сколько надо было кирпича, чтобы построить Рим? Ответы на такие вопросы помогают понять ментальность той или иной цивилизации.

Возьмем русскую средневековую иконопись. Все знают, что современные краски, которые легко купить и которые достаточно удобны в использовании, — изобретение XX — XXI веков, это совершенно замечательное достижение химической промышленности. Но художники создавали фрески, писали иконы, рисовали картины во все вре-

мена. Правда, процесс создания красок был трудоемким и далеко не всегда красивым.

Мы с вами в церкви смотрим на иконостас. Напомним читателю, что первый иконостас был создан в XV веке Феофаном Греком и Андреем Рублевым в Благовещенском соборе Москвы. А какие усилия требовались, чтобы создать иконостас? Вообще, каков процесс сотворения иконы?

Конечно, в духовном смысле создание иконы начинается с молитвы, но технологически икона начинается с доски. Заметим, что сегодня технология изготовления настоящей иконы почти не отличается от средневековых традиций, исключение составляет лишь использование современных материалов.

На создание одной иконы уходит несколько месяцев. После выбора древесины, прохождения всех этапов обработки и создания основы для иконы проходит немало времени. Но это только первая ступень, начальный этап. На готовую основу наклеивается паволока — ткань, которая должна уберечь доску от растрескивания. Затем наносится особый грунт — левкас. Средневековые мастера варили левкас из рыбьих костей, плавников, голов — это был такой специальный клей животного происхождения. Левкасят доску долго, в несколько слоев, чем тоньше слои, тем качественнее будет держаться краска. Каждый слой надо обязательно хорошо просушить. После того как основа просохла, начинается этап полировки — стеблями хвоща (а сегодня обычной наждачной бумагой) поверхность обрабатывается до идеальной гладкости. На

готовую основу наносят изображение и приступают к краске. Напомним, что краски для иконописи делаются вручную (сегодня многие иконописные мастерские не отступают от этих традиций). Для изготовления краски обязательно требовался яичный желток. Называлась такая краска темперной: «яичная темпера», «желтковая темпера». До сих пор сохранилось выражение «тереть краски», потому что краски действительно терли. В основе темперной краски — яичный желток, пиво, вино или квас и натуральные пигменты. Техника желтковой темперы пришла в Россию из Византии в X веке и сохранилась до сих пор. В XV веке изобрели масляные краски, но они не смогли заменить темперные, так как те обладали большей стойкостью к внешнему воздействию, дольше сохраняли цвет и яркий тон.

Теперь давайте зададимся вопросом: а какое количество яиц было необходимо, чтобы приготовить краски? Сколько надо было наловить рыбы, чтобы сварить левкас? Иконостасов в России сколько? Это вопросы парадоксальные. Отсюда, из этих вот простых вопросов, вырастает целая цивилизация, целая культура.

Цивилизация стоит за какой-то деталью. Иногда совершенно нелепой. Все говорят: «Какие красивые иконы. Какие красивые цвета!» Господа! Монахи были нищими! А как это делалось?! А иконостасы-то создавались, и краски терли, и клей варили! Мы не представляем себе, что за этим стоит. Мы меряем всё на свое развитие, очень, мы бы сказали, непрезентабельное.

* * *

Попробуйте представить нашу церковь с греческими колоннами внутри?! Сразу становится ясно, что там колонн быть не должно. Если поставят колонны — тут же пропадет идея. А идея-то заключена в пространстве наших церквей: вот пол, вот Бог, а вот сознание. А вот то, что за пределами сознания. Это не типовая архитектура, а архитектура философская, уникальная.

Давайте попробуем ответить на такой вопрос: почему сегодня архитектура зданий настолько невоспитанная? Дело в том, что причина есть. Эта причина — «обнуление» культуры. «Обнуление»! Культура «обнулилась». И это касается всего.

Это «обнуление» необыкновенно интересно видно на эксперименте с архитектурой Осипа Бове (Большой театр) или на примере реконструкции гостиницы «Москва» когда вместо шедевра подсовывают новодел. Одни новоделы. Почему? Что означает это «обнуление»? Пустоты не бывает, мы это знаем. В пустоте существует самозарождение. Вопрос: а мы живем в пустоте? В «обнулении»? Именно поэтому можно поставить что угодно вместо чего угодно?

У Булгакова в «Мастере и Маргарите», в главе «Последние похождения Коровьева и Бегемота», есть замечательный пример, когда Коровьев и Бегемот приходят в ресторан писательского дома поужинать. Но попасть туда они не могут — нет удостоверений писателей. Коровьев в ответ на требование Софьи Павловны показать документ

произносит: «Помилуйте, это, в конце концов, смешно... вовсе не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет!» Но возражения Коровьева решительно отвергнуты. Попасть внутрь им помогает директор грибоедовского ресторана Арчибальд Арчибальдович. Коровьев и Бегемот не находят ничего лучше, как в регистрационной книге подписаться именами знаменитых писателей:

«...и Софья Павловна покорно спросила у Коровьева:

— Как ваша фамилия?

— Панаев, — вежливо ответил тот. Гражданка записала эту фамилию и подняла вопросительный взор на Бегемота.

— Скабичевский, — пропищал тот, почему-то указывая на свой примус. Софья Павловна записала и это, и пододвинула книгу посетителям, чтобы они расписались в ней. Коровьев против Панаева написал "Скабичевский", а Бегемот против Скабичевского написал "Панаев". (Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 1984).

То есть можно поменять имена писателей местами, подписаться вместо них, и от этого вообще ничего не поменяется. Почему? Потому что исследования лингвистических текстов показывают, что действительно ничего не меняется. У этих писателей нет «языка», они пишут лингвистически одинаково, ну, может быть, за исключением Пелевина или кого-то еще. Просто одинаково. Вот так же обстоит дело с зодчеством. И с кинематографом. Общество ведет междоусобные идейные

войны. Талантливые люди есть — а идей нет! Начинают работать, а сделать ничего не могут — нет идей. Что-то случилось — и после этого уже не случается ничего. Творческий кризис на рубеже веков очевиден.

Маленькая Греция обслуживала весь мир и до сих пор обслуживает. Греция — это метафизика. Это субстанция. Эпоха Феллини — это все равно что античность. Россия была пронизана Византией, хотя очень сопротивлялась ей. Как могла.

Рим пронизал собой всю европейскую культуру, весь европейский классицизм. Это совершенно великие идеи. Россия очень пронизана Римом. Она пронизана Римом больше, чем мы думаем. Ошибочно было бы полагать, что это произошло с эпохи Петра Великого.

В Риме было очень мощное культурное явление, которого не было в Греции. Была великая римская поэзия. Мы хотим сказать, что Бродский (1940–1996) — последний поэт России. В нем сконцентрировалось все то, что было накоплено не только европейской культурой, но и культурой русской. Он, как концентрат, впитал в себя все, что соединило его с Римом. Иосиф Бродский очень много переводил римской поэзии. Это последний европейский человек — не только российский, кто до такой степени соединился с Римом. Не случайно он похоронен на кладбище Сан-Микеле в Венеции (это его второй любимый город после Санкт-Петербурга). Конечно, нам стыдно, что даже могила Бродского — и та за границей, а нам всегда стыдно, но ничего, привыкли.

Иосиф Бродский, вынужденный в 1972 году уехать из страны, на родину так и не вернулся. Хотя с началом перестройки, когда Бродский был реабилитирован, когда соотечественники познакомились с его творчеством и даже присвоили ему звание «Почетный гражданин Санкт-Петербурга», поэта неоднократно приглашали приехать. Бродский не поехал. И после его смерти родные и близкие поэта отказались от предложения похоронить Бродского на Васильевском острове в Петербурге.

У Иосифа Бродского огромное количество стихов, посвященных Римской империи, Риму, обращение к портретам римских императоров. Этот уникальный поэт каким-то непостижимым образом чувствовал себя частью того мира. Бродский писал:

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой
приемыш гордый, —
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

И. Бродский. Пьяцца Маттеи, 1981

У него всегда было два Отечества: Древний Рим и Россия.

Так же, как римляне всегда писали своим друзьям, как Сенека писал Луцилию, лирический ге-

рой Бродского пишет письма римскому другу Постуму. «Письма к римскому другу» — одно из самых знаменитых произведений поэта. Стихотворение написано в подражание эпиграммам Марциала.

Постум — персонаж вымышленный. «Письма» Бродского — философский диалог с самим собой, наполненный иронией и одиночеством, рассуждениями об общечеловеческом и вечном. Лирический герой Бродского предстает перед нами как созерцатель бытия. Мы видим пейзажные зарисовки, бытовые наблюдения, слышим дидактические и эротические мотивы. Девять писем-эпиграмм (в античном смысле этого слова) — и на протяжении девяти писем проходит целая жизнь:

Нынче ветрено и волны с перехлестом.
Скоро осень, все изменится в округе.
Смена красок этих трогательней, Постум,
чем наряда перемена у подруги.
Дева тешит до известного предела —
дальше локтя не пойдешь или колена.
Сколь же радостней прекрасное вне тела:
ни объятья невозможны, ни измена!

* * *

Посылаю тебе, Постум, эти книги.
Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?
Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?
Все интриги, вероятно, да обжорство.
Я сижу в своем саду, горит светильник.

Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
Вместо слабых мира этого и сильных —
лишь согласное гуденье насекомых.

* * *

Здесь лежит купец из Азии. Толковым
был купцом он — деловит, но незаметен.
Умер быстро — лихорадка. По торговым
он делам сюда приплыл, а не за этим.
Рядом с ним — легионер, под грубым кварцем.
Он в сражениях империю прославил.
Сколько раз могли убить! а умер старцем.
Даже здесь не существует, Постум, правил.

* * *

Пусть и вправду, Постум, курица не птица,
но с куриными мозгами хватишь горя.
Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции у моря.
И от Цезаря далёко, и от вьюги.
Лебезить не нужно, трусить, торопиться.
Говоришь, что все наместники — ворюги?
Но ворюга мне милей, чем кровопийца.

* * *

Этот ливень переждать с тобой, гетера,
я согласен, но давай-ка без торговли:

брать сестерций с покрывающего тела —
все равно что дранку требовать от кровли.
Протекаю, говоришь? Но где же лужа?
Чтобы лужу оставлял я — не бывало.
Вот найдешь себе какого-нибудь мужа,
он и будет протекать на покрывало.

* * *

Вот и прожили мы больше половины.
Как сказал мне старый раб перед таверной:
«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.
Был в горах. Сейчас вожусь с большим букетом.
Разыщу большой кувшин, воды налью им...
Как там в Ливии, мой Постум, — или где там?
Неужели до сих пор еще воюем?

* * *

Помнишь, Постум, у наместника сестрица?
Худощавая, но с полными ногами.
Ты с ней спал еще... Недавно стала жрица.
Жрица, Постум, и общается с богами.
Приезжай, попьем вина, закусим хлебом.
Или сливами. Расскажешь мне известья.
Постелю тебе в саду под чистым небом
и скажу, как называются созвездья.

* * *

Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье,
долг свой давний вычитанию заплатит.
Забери из-под подушки сбереженья,
там немного, но на похороны хватит.
Поезжай на вороной своей кобыле
в дом гетер под городскую нашу стену.
Дай им цену, за которую любили,
чтоб за ту же и оплакивали цену.

* * *

Зелень лавра, доходящая до дрожи.
Дверь распахнутая, пыльное оконце,
стул покинутый, оставленное ложе.
Ткань, впитавшая полуденное солнце.
Понт шумит за черной изгородью пиний.
Чье-то судно с ветром борется у мыса.
На рассохшейся скамейке — Старший Плиний.
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.

Иосиф Бродский. Письма римскому другу
/Из Марциала/, март 1972

ГЛАВА 12

«Мы так бессильны новое сказать»



Все знают про Венеру Милосскую. О ней сложены легенды. И все ходят в Лувр, чтобы посмотреть на нее или на «Джоконду». А если не могут пойти в Лувр, то смотрят справочник, правда, при этом ничего не понимая. Согласитесь, мы очень часто смотрим на вещи, но не понимаем и не знаем того глубокого смысла, что был в них вложен, потому что они существуют для нас только в той мере, в которой мы о них знаем, и не более того. Но самое главное — это то, что мы вообще не знаем того культурного текста, в котором они создавались или в котором родились.

Мы так бессильны новое сказать.
И старое понять мы не умеем.
И каждый человек все хочет стать злодеем,
Чтоб тайну зла и блага разгадать.
И слепы мы. Познание в одном
Чудесном, новом знаньи нашем.

Оно приходит как весенний гром
И всем сияет, как Христова Чаша.

Лев Гумилев. Знанье, 1941

Контекст культуры складывается из того, чем тогда была сама жизнь, какой она была насыщенной, как она складывалась из совершенно разных вещей. Например, цеха — торгово-ремесленные корпорации — были основой всей европейской жизни от раннего Средневековья до сегодняшнего дня. Это и есть тот самый контекст. И тогда не было никакой разницы между теми, как и кто делал сапоги, красил ткань или строил соборы. Разница была только в том, что одни вещи живут дольше других. Но повторяем, разницы между ними не было и нет, потому что нет разницы в отношении к тому, как человек делает саму вещь. Конечно, со временем мы, глядя на великие соборы и скульптуры на этих соборах, пытаемся их рассмотреть поподробнее. И начинаем их раскладывать и обсуждать. Но нами уже потеряна та удивительная магма и материя, из которой этот собор рождался. Все это потеряно настолько, что сейчас, когда мы начинаем пробиваться сквозь наше незнание, у нас голова начинает идти кругом. Мы совершенно по-другому начинаем воспринимать культуру прошлого и вынуждены признать: «Как это случилось? Этого не могло быть! Оказывается, глубокое Средневековье темным-то не было...» А чем оно было? Оно было абсолютно гениальным! Оно было удивительным временем, которое Лев Гумилев называл «великим европейским

пассионарным всплеском». По идее Л.Гумилева, именно в IX веке на Западную Европу падает та самая толчковая пассионарная ситуация, что создает необыкновенный эффект. Теория Льва Николаевича Гумилева очень многими принимается и очень многими не принимается. Он предложил миру свою историческую концепцию: пассионарную. Возможно, неправильную, но подумать-то мы о ней можем, прежде чем сказать: «Неправильно!»? Он и сам говорил, что не понимает природу этого толчка. И хотя Гумилев пользовался теорией Вернадского, он утверждал, что эти толчки, эти пассионарные возбуждения дают такой же эффект, какой оставляет после себя на теле хлыст. Ударил хлыстом по коже — и это место тут же вспухает. Гумилев говорил: «Это — космическая энергия. Это — удар из космоса, рассчитать который невозможно!»

Эти пассионарные толчки носят в достаточной степени неожиданный ударный характер. Есть места, в которых их совершенно не было. Никогда. Например, Англия. Эта страна никогда не находилась в зоне пассионарного толчка. А что же там происходило? Л.Н. Гумилев написал по этому поводу грубовато, правда, но точно: «Ее принесли во всемирных мешках норманнские завоеватели из Франции». Английские аристократы имеют норманнское происхождение: Байроны, Черчиль — это все норманны по своему происхождению. Возьмите Россию. Большинство аристократических родов имеет татарское происхождение: Юсуповы, Аксаковы, Бахте-

яровы, Адашевы, Карамзины и прочие. К слову сказать, Лев Николаевич считал, что масштабы монголо-татарского ига были сильно преувеличены историками.

Лев Гумилев считал, что там, где происходит толчок, там начинается возбуждение. То есть создаются определенные условия, при которых начинается возбуждение культурное, возбуждение личности и происходит некое неожиданное чудо рассвета. Его труд «Этногенез и биосфера земли» посвящен проблеме возникновения и взаимоотношений этносов на Земле. Книга очень интересно читается и крайне необходима, потому что рассматривает все то, о чем мы с вами говорим. В ней анализируется каждая страна в отдельности, рассказывается об этих зонах возбуждения, даются хронологические таблицы. Например, вам будет интересно узнать о том, что страной или стороной наиболее частого пассионарного исторического возбуждения по неизвестным причинам является Китай. Представляете себе? Вот в Англии эта пассионарность пришла как результат норманнского нашествия, а в Китае она была пять или шесть раз. А когда у Конфуция спросили: «Учитель, а что ты скажешь о будущем?», он ответил: «Птица Феникс давно не возрождалась на Аравийском полуострове, и Лошадь-Дракон давно не выходила из воды. Боюсь, что всё кончено».

В переводе на наш язык это как раз и означает пассионарное перерождение. Птица Феникс — возрождение, и Лошадь, выходящая из воды, — всё начинается сначала. Конфуций боится, что всё

кончено, потому что не видит нигде этой точки пассионарного возмущения. И пусть кто-то считает, что Лев Николаевич Гумилев не прав! Но он ведь предлагает хоть какой-то вариант размышлений и доказывает это в своих книгах.

Возьмем любовь путей земных основой
И не увидим в мире пустоты.
И будем все смотреть на землю снова,
К земле приглядываться с высоты.
Мы мало, в сущности, с землей знакомы,
Земную жизнь скрывают облака.
Мы с ней в гостях у времени пока,
И только в вечности бываем дома.

Лев Гумилев. Путь на Землю, 1941

Когда мы говорим о Средневековье — то должны иметь в виду, что оно никогда не было мрачным, оно было великим и гениальным. И таких эпох в истории Европы — мощных, гениальных, талантливых — было много, а мы до сих пор не можем всё это осмыслить.

Для мира и для людей плохо, когда происходит пассионарный спад. Тогда всё становится полным нулем. А когда возникает пассионарное возбуждение, то и люди становятся очень мощными, и страсти кипят не шуточные. Например, по теории Гумилева, в России пассионарный толчок был связан с Куликовской битвой, именно здесь находилась та отправная точка, которая способствовала образованию Русского государства (в этой битве в 1380 году под знаменами московского князя

Дмитрия Ивановича против монголо-татар объединились полки Суздальского, Смоленского, Тверского и Новгородского княжеств). Произошел мощнейший пассионарный толчок, и появилось очень много пассионариев. Такие, как Сергий Радонежский, Андрей Рублев, а затем и такие, особенно страстные и немыслимые, как Никон, протопоп Аввакум, Петр I. Это все попадает в ту пассионарную волну, которая очень активно действует, по расчетам Льва Николаевича, на протяжении 1400 лет. Потом начнется спад.

Лев Гумилев очень точно указывает это время в Европе, которое начинается с Каролингской империи, когда Карлом Великим создаются совершенно феноменальные условия. В этот период необыкновенного, просто потрясающего пассионарного состояния складывается совершенно удивительная атмосфера, породившая западноевропейскую культуру.

* * *

Средневековый человек воспринимал мир как единый, все его части осознавались не как самостоятельные, а как части одного целого, находящиеся в гармоническом отношении друг к другу. Главным регулятивным принципом средневекового мира являлся Бог, «модель мира» соотносилась с добром и злом, а время и пространство имели сакральный характер, то есть единство существовало на метафизическом уровне. Единство

всех компонентов средневековой культуры нашло свое отражение в архитектуре — соборах романского и готического стиля.

На Главной рыночной площади города Нюрнберга возвышается совершенно удивительное сооружение — фонтан, напоминающий своей формой шпиль готического собора. Его называют «Schöner Brunnen» — «Красивый фонтан». Строительство этого монументального сооружения было начато в 1385 году. Сегодня практически не сохранилось средневековых фрагментов фонтана — всё было отреставрировано. Но это никак не сказывается на символике — попытке средневекового скульптора показать единство средневекового мира, единство рода человеческого, включив в концепцию фонтана не только знаменитых людей того времени, но и ветхозаветных пророков, античных ученых и философов, Отцов Церкви, а также четырех евангелистов. Есть среди этих фигур Карл Великий, король Артур, Александр Македонский, Цезарь, царь Давид, ну и, конечно, немецкие курфюрсты. Все фигуры распределены по ярусам, и практически каждая имеет подсказку для идентификации. Всего фигур — 40.

Есть в устройстве фонтана и скрытая символика. Фонтан снабжал жителей Нюрнберга чистой проточной водой, а вода, мы помним, один из важнейших христианских символов. Чтобы сомнений в том, что речь идет о христианстве, не оставалось, скульптор оснащает фонтан 8 трубами, по которым, собственно, вода и поступает. Напомним читателю, что число 8 в христианстве связано с

воскрешением, рождением новой жизни и, конечно, крещением. Форму октагона имеет большинство крещален, восьмичастные окна готических соборов и восьмиугольные основания куполов.

* * *

Если вы откроете любую книгу по истории искусств, то сразу обнаружите деление, периодизацию. Искусствоведы естественный процесс жизни сделали искусственным, поделили его «на клеточки»: в таких веках — развитие одного стиля, а дальше — зарождение и распространение другого, здесь — ранний романский стиль, а здесь — готический и т. д. Всё последовательно расписано, по полочкам разложено и систематизировано. Но на практике вся периодизация условна, более того, позволим себе сказать, что она создана, чтобы систематизировать теорию. Как тут не вспомнить Мефистофеля: «Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо» (Гёте И. Фауст. Перевод Б. Пастернака).

На самом деле этого деления не существует, потому что те же итальянцы всегда оставались приверженцами романского стиля. Другого стиля у них не было. Конечно, влияние Византии в разных областях присутствовало, но основа — романский стиль. И даже когда в эпоху Возрождения соборы инкрустировались цветным мрамором в византийской манере, все равно они оставались романскими. В Италии нет готики в классиче-

ском понимании. Конечно, многие сразу приведут в качестве примера знаменитый Миланский собор! Но Миланский собор — это готика декоративная, внутри же — чистая базилика. По пальцам можно перечислить известные готические соборы Италии. А ведь итальянским архитекторам стрельчатая арка и нервюрные своды были знакомы с конца XI века. Именно тогда появились в архитектуре заимствованные с мусульманского Востока элементы архитектуры.

Но итальянские архитекторы сознательно опирались на национальное наследие — массивные церкви доминиканцев и францисканцев. Именно поэтому итальянской архитектуре присущи монументальность, грандиозность и при этом удивительная изящность. Соборы Италии отличаются уравновешенностью горизонтальных и вертикальных членений здания, тщательно сбалансированной пропорцией. Надо сказать, что не только нищенствующие ордена влияли на внешний облик соборов. Знаменитый архитектор Джорджо Вазари резко негативно относился к готике и даже определил этот стиль как противоположный классическому.

От романского стиля итальянцы сразу перешли к эпохе Возрождения, которая создала совершенно новое искусство, не отказываясь от романского стиля. Прежде всего это гражданская архитектура — городские дворцы (палаццо). Но и здесь сохраняется традиция: обязательное наличие каменных фасадов. Гладкие и голые сегодня, в прошлом эти фасады были украшены фресками.

Итальянцев очень интересуют стены. Это способ самовыражения. Италия является образцом мировой фресковой живописи. И когда мы приходим в романскую итальянскую церковь, то мы приходим, чтобы посмотреть на эти росписи. Европа фресок не знает, потому что Европа — готическая, она знает витражи и живопись на стекле. Все итальянские художники являются приверженцами стены. В XVII веке появилось еще одно чудо романской стены — гений Караваджо. И сейчас мы ходим по Риму и ищем те церкви, те соборы, где есть роспись Караваджо. Это удивительно. Поэтому, как мы можем говорить о том, что романское искусство кончилось? Как оно может кончиться, если оно так фантастически цветет?

ГЛАВА 13

В кругу Венеции



ВЕНЕЦИЯ

Поздно. Гиганты на башне
Гулко ударили три.
Сердце ночами бесстрашней.
Путник, молчи и смотри.

Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом
Кружев узорней аркады,
Воды застыли стеклом.

Верно, скрывают колдуний
Завесы черных гондол
Там, где огни на лагуне —
Тысячи огненных пчел.

Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат.

А на высотах собора,
Где от мозаики блеск,
Чу, голубиного хора
Вздох, воркованье и плеск.

Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?

Крикнул. Его не слыхали,
Он, оборвавшись, упал
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал.

Лев Гумилев, 1913

В кругу Венеции — это все города и замки на территории Венето. Как ни одна другая область, Венето издавна жила и живет поныне под влиянием обаяния и стиля своей столицы — Венеции.

Венеция — часть великой истории Италии от времен Римской империи до XVIII века. Венеция — это город каналов, рыбаков, живописи, музыки, театра Маски, карнавала, игры и политики. Это запахи Доломитовых Альп и Лагуны.

I.

Верона — город прекрасных улиц и домов старого камня, старых фресок XVI века. Город, избранный Шекспиром как место действия и декорации трагедии «Ромео и Джульета». Многие дома Вероны похожи на дом Джульетты Капулетти с разномастными окошками и балконами, напоминающими ящики стола. В Вероне и сегодня сохранился дом, где когда-то случилось свидание детей двух враждующих кланов. Дом Джульетты, построенный в XIII веке, — одно из самых романтичных мест, куда со всего мира приезжают туристы. В XX веке муниципалитет создал в этом доме музей. Номер 23 по улице Капелло... Можно постоять под знаменитым балконом. Существует поверье, что, если влюбленная пара поцелуется под

балконом Джульетты, их любовь будет вечной. Можно пройтись по комнатам, посмотреть интерьеры эпохи Возрождения, ну и, конечно, загадать желание, прикоснувшись к бронзовой скульптуре самой Джульетты, установленной в маленьком внутреннем дворике перед домом. Какое желание? О любви! Сбудется ли? Проверьте!

Центром города можно назвать «пьяццу делле Эрбе» — площадь Эрбе или «Травяная площадь». На протяжении многих веков это место было центром политической и экономической жизни города. Живописная площадь, расположенная на месте античного Форума, с шумным, колоритным рынком, где торгуют всякой всячиной, вечером превращается в уютное место для встреч с множеством маленьких кафе. Напоминанием о том, что Верона входила в состав Венецианской республики, служит установленная на площади белая мраморная колонна святого Марка, увенчанная крылатым львом. Рядом с колонной — фонтан XIV века «Мадонна Вероне». Обрамляют площадь здания различных эпох.

Многолюдная пешеходная узкая улица Маццини ведет к амфитеатру Арена. Античность всегда была перед глазами итальянских художников, в их генетике и опыте.

Через весь город катит свои зеленые воды Адидже мимо садов Джусти и холмов Кастель Сан Пьетро. Этим видом восхищался Данте. Он напоминал ему Флоренцию. Напомним читателю, что Данте, урожденный флорентиец, был изгнан из родного города как сторонник проигравшей пар-

тии белых гвельфов. Имущество его было конфисковано, а сам он вынужден был скитаться по Италии. Классика жанра: «нет пророка в своем отечестве». Впоследствии Данте предложили вернуться во Флоренцию, но условия возвращения были столь унизительны, что Данте с гневом отказался. Впоследствии флорентийцы очень жалели, что так неосмотрительно избавились от гениального соотечественника. «Таковы, выходит, милостивые условия, на которых Данте Алигьери приглашают вернуться на родину, после того как он почти добрых три пятилетия промаялся в изгнании? Выходит, этого заслужил тот, чья невиновность очевидна всему миру? Это ли награда за усердие и непрерывные усилия, приложенные им к наукам? Да не испытает сердце человека, породнившегося с философией, столь противного разуму унижения, чтобы по примеру Чоло и других гнусных злодеев пойти на искупление позором, как будто он какой-нибудь преступник! Да не будет того, чтобы человек, ратующий за справедливость, испытав на себе зло, платил дань как людям достойным тем, кто свершил над ним беззаконие!

Нет, отче, это не путь к возвращению на родину. Но если сначала Вы, а потом другие найдете иной путь, приемлемый для славы и чести Данте, я поспешу ступить на него. И если ни один из таких путей не ведет во Флоренцию, значит, во Флоренцию я не войду никогда! Что делать? Разве не смогу я в любом другом месте наслаждаться созерцанием солнца и звезд? Разве я не смогу под

любым небом размышлять над сладчайшими истинами, если сначала не вернусь во Флоренцию, униженный, более того, обесчещенный в глазах моих сограждан? И конечно, я не останусь без куска хлеба!» (Данте Алигьери. Письма XII [Флорентийскому другу])

После смерти великий итальянский поэт тоже не нашел упокоения. Его прах в XVI веке попытался вернуть Флоренции папа Лев X. Однако, когда саркофаг прибыл в город, оказалось, что он пуст. Монахи-францисканцы из Равенны, где провел последние годы жизни Данте, тайно выкрали прах «своего поэта», не желая отдавать его Флоренции. Так навсегда изгнанный поэт остался в Равенне, а в родном городе Данте любопытствующим туристам демонстрируют Дом-музей Данте и церковь, где похоронена Беатриче. Но главным ухищрением гидов является гордый профиль поэта прямо на асфальте. Чьей заботливой рукой сделано изображение, автору не известно. Но когда на ваших глазах на влажном каменном покрытии проступают знакомые очертания — кажется, это сам Данте возвращается в любимую им Флоренцию.

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы.
Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть, —

Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, нежной, долгожданной...

Анна Ахматова, 1965

Верона была родиной великих живописцев Италии Паоло Веронезе и Пизанелло. Она создала не яркую, но вполне самостоятельную «веронскую школу живописи». Великолепное собрание венецианского искусства XIV–XVIII веков — в Кастельвеккио — Музее старого замка. Знаменитую картину Тициана «Вознесение Марии» (1535 г.) можно увидеть в интерьере кафедрального собора Вероны Иль Дуомо (католический собор в романско-готическом стиле).

Однако ничто не может сравниться со старинной романской базиликой Сан Дзено, в интерьере которой находится триптих «Мадонна на престоле с ангелами и святыми» Андреа Мантеньи. В крипте церкви нашли свой вечный покой веронские герцоги дома Скала, или Скалиджери. Бартоломео делла Скала и его наследник Кангранде любили принимать в своем доме политических изгнанников Италии. Одним из них был Данте Алигьери, посвятивший благородному дому стихи в «Божественной комедии» (семнадцатая «Рая»):

Твой первый дом в скитальческой судьбе
Тебе создаст Ломбардец знаменитый,
С орлом святым над лестницей в гербе.
Тебя укроет сень такой защиты,

Что будут просьба и ответ у вас
В порядке необычном перевиты.
С ним будет тот, кто принял в первый час
Такую мощь от этого светила,
Что блеском дел прославится не раз.
Его толпа еще не отличила
По юности, и небо вечный свод
Вокруг него лишь девять лет кружило...

Эти слова посвящены Бартоломео делла Скала и его девятилетнему брату — Франческо, в будущем суровому завоевателю Кангранде I (1291–1329).

В древности Верона была одним из самых значительных городов в Италии. Римляне, готы, византийцы, лангобарды, венецианцы, французы, австрийцы, итальянцы — менялись хозяева Вероны, смешивались века, и только античные камни оставались вечными молчаливыми свидетелями.

II.

Мечтой путешественников, городом дворцов и вилл можно назвать Виченцу. Виченца — город архитектора Андреа Палладио, который родился в Падуе в 1508 году, в 1524 году переселился в Виченцу и стал одним из величайших граждан этого города. Кажется, он был почти самоучкой. Во всяком случае, о его юности мало что известно.

Дворцы Палладио, до сих пор стоящие на улицах Виченцы, не единожды сменили своих владельцев. Архитектору Андреа Палладио был чужд шаблон, он всякий раз решал новую архи-

тектурную задачу. Мастер изучал древность, но был живым выразителем вкусов своего времени. Труд Палладио «Четыре книги по архитектуре» (1570 г.) давно стал классикой истории архитектурной мысли.

Андреа Палладио первым соединил в единой архитектурной композиции вилл здания различного назначения. Он использовал также самые разнообразные строительные материалы: мрамор, камень, дерево, кирпич, штукатурку и т. д. Одна из его ранних работ — базилика в Виченце — из чистейшего истрийского мрамора. Театр «Олимпико» (1580–1585) — отделан деревом и штукатуркой. Грандиозный театр, старейший действующий крытый театр в мире, был достроен учениками Палладио после его смерти. Андреа Палладио любил соединение архитектуры со скульптурой, богато украшая статуями крыши и ниши своих домов. В «Олимпико» скульптуры живут в динамическом действии, как бы участвуя в драматургии спектаклей.

Все заказчики великого зодчего были людьми богатыми и образованными, отчасти принимавшими участие в создании своих вилл. Графы Тьене построили пять вилл и палаццо, графы Вальмарано — четыре, графы Порто — три. Строили дворцы Барбарано, Кьерикати, Капра и многие другие.

Совсем не похожи друг на друга архитектурные решения Палаццо Тьене, Палаццо Порто-Барбаран, Палаццо Кьерикати и Палаццо Вальмарано. Каждая из работ Палладио имеет свой парадокс. Наиболее прославленным из всех дворцов Виченцы считается Палаццо Вальмарано.

Вилла Вальмарана (архитектор Франческо Муттони. — *Прим. ред.*) знаменита не только своим зодчим, но и фресками Джованни Доменико Тьеполо (1727–1804). Яркая сухая кисть Тьеполо украсила сценами «Илиады» и «Энеиды» стены дворца. А в росписях «Дома для ночлега гостей» кисть Тьеполо достигает невероятного артистизма, изобретательности, разыгрывая целые спектакли на стенах домов.

На склонах Монте-Берико возвел Палладио, пожалуй, самую знаменитую из своих вилл — «Ротонду» с круглым черепичным куполом в центре квадратного в плане здания, с четырьмя симметричными фасадами. Стиль барокко сменяется здесь классицизмом в ясности форм и глубоком соединении с природой. В своем трактате «Четыре книги об архитектуре» Палладио писал о вилле «Ротонда»: «Она расположена почти что в самом городе. Это место — самое красивое и приятное, какое только можно себе вообразить; оно расположено на небольшом, легкого подъема пригорке, омываемом с одной стороны судоходной рекой Бакильоне, а с другой окруженном приятными холмами, являющими вид как бы большого амфитеатра, сплошь возделанными и изобилующими роскошными плодами и отличными виноградниками. Со всех четырех сторон фасада устроены лоджии, и с каждой стороны наслаждаешься чудесным видом: одним близко, другим — подальше, а еще другим — граничащим с горизонтом» (Лиссовский В.Г. Архитектура эпохи Возрождения. М., 2007).

Палладио любил работать со своим великим современником Паоло Веронезе, который прини-

мал участие в росписи плафонов и стен дворцов. На вершине холма, с которого видна вся Виченца, возвышается загородная резиденция Барбаро, в трапезной которой — фрески Веронезе, выполненные в технике тромплей. Расписанные Веронезе залы поражают воображение. Обман зрения — едва ли не единственный из всех возможных обманов, который принимается с большим энтузиазмом и приводит в восторг. Удивительно, но попытка создать объемное изображение — достижение совсем не нашего времени. Уже в Древней Греции и Древнем Риме успешно использовали прием оптического обмана. Например, для расширения пространства изображали окна или двери-обманки. Встречаем мы этот прием и в работах уже упоминаемого нами итальянского художника Андреа Мантеньи. Голландский живописец Самюэл ван Хогстратен (1627–1678) прославился благодаря использованию в своей живописи перспективы и эффектов обмана зрения. Его знаменитые «волшебные ящички», или, как их еще называют, «перспективные коробочки», нашли свое применение в искусстве дизайна интерьера. До изобретения компьютерных спецэффектов тромплей пользовался популярностью и в кинематографе.

Ни одна из вилл Палладио между Адидже и Пьяве не известна так, как «вилла Мазер» вблизи Кастельфранко. Ее строили в XVI веке великие дипломаты, поэты, астрономы братья Барбаро, старшему из которых — Даниэле — была посвящена книга «Жизнь венецианского патриция». Вил-

ла не сохранила ничего из прежней обстановки: ни мебели, ни зеркал, ни гобеленов, ни книг, ни картин. Сохранилась лишь уникальная живопись Веронезе. Специалисты утверждают, что под натюрмортами Веронезе, его цветами и фруктами подписался бы сам маэстро Сезанн; что именно Веронезе оказал влияние не только на Тьеполо, но и на всю французскую живопись конца XIX века. Даже по всему своему богемному, нестяжательскому складу, равнодушный к почестям и деньгам, Веронезе был близок художникам XIX века.

Но слава «виллы Мазер» не только в том, что она сохранила полностью художественный союз Палладио-Веронезе, но и в том, что это сад с павильонами, фонтанами, изобилием скульптуры, всей венецианской пышной декорацией, созданными скульптором Алессандро Витториа.

Палладио оставил после себя большую школу архитекторов, среди которых был работавший в России Камерон, любимец Екатерины II. Его совместная с живописцем Гонзаго работа в Павловском дворце под Петербургом воскрешает золотой век Палладио в Виченце.

III.

В центре долины Венето, между реками Брентой и Пьяве, много маленьких городов и больших замков.

Сегодня редко кто заезжает в Кастельфранко, на родину Джорджоне, где в соборе находится большой алтарный образ гениального венецианского живописца «Мадонна на троне с Младенцем и свя-

тыми Либералием и Франциском» («Мадонна Кастельфранко»).

Зато пути часто приводят путешественников в маленький городок Бассано дель Граппа. Улицы и площади полны старинных домов с изумительно расписанными фасадами. Сохранились росписи-фризы Якопо де Понте на домах старинной площади города. Если Виченца — город Палладио, Бассано — город семьи художников XVI века Якопо де Понто и его сыновей, прозванных Бассано. С их работами знакомят и город, и городская галерея живописи. Как все «венецианцы», эти работы полны силы жизни и радости бытия.

IV.

Дорога из Кастельфранко в Азоло приводит к вилле графов Эмо Каподилисто. «Вилла Эмо» бережно хранилась ее владельцами от реставраций. Здание решено в тосканском ордере. Фронтон с двумя крыльями завершается маленькими павильонами. Это пример стиля Палладио между барокко и классицизмом.

Эти места связаны с личностью Роберта Браунинга, английского поэта и писателя, покинувшего Флоренцию после смерти жены и жившего то в Азоло, то в Венеции.

V.

Падуя — старинный культурный центр, где в начале XIII века был открыт первый университет, сохранившийся в своем качестве и поныне. Город, связанный с именами Джотто, Петрарки, читав-

шего лекции в университете, Данте, жившего там во времена изгнания. На маленькой площади рядом с базиликой дель Санто в 1453 году была установлена знаменитая конная статуя — шедевр Донателло «Кондотьер Гаттамелата».

В городе святого Антония Падуанского много замечательных мест, он соткан из культурной памяти Италии. Здесь есть римская арена I вука до н. э., а церковь Эремитани XIII–XIV веков знаменита фресками Андреа Мантеньи.

Над 18 фресками из жизни святого Антония в зале капитула Скуола дель Санто работали многие художники, в том числе Тициан.

На самой большой, после Красной, площади Европы Прато делла Валле стоят 88 статуй великих людей, а в центре площади — окруженный водой остров Меммия.

Санта-София — единственная церковь Средневековья, сохранившаяся без перестроек.

В Музее Чивико Эремитани много замечательных коллекций, и главная — коллекция Эмо Каподилиста — собрание венецианской и фламандской живописи XV–XVIII веков.

Но главная достопримечательность Падуи — Капелла дельи Скровеньи или Церковь на Арене, расписанная самим Джотто (без помощников). Это единственные подлинные фрески Джотто: истории Марии и Христа, знаменитые фрески «Поцелуй Иуды», «Бегство в Египет», «Встреча Марии с Елизаветой».

От Падуи до Кьоджи, до Лагуны, можно доехать многими путями, но если ехать по Бренте,

то ее берега — буквальная материализация прошлой призрачной, и все же реальной, жизни между Падуей, Тревизо и Венецией. Когда-то именно здесь кипела жизнь роскошных патрицианских пиров, театра, музыки, маски. На вилле Мальконтента Фоскари (архитектор Палладио) бывали Кроче и Казанова, французский король Генрих III. На вилле, построенной в старом римском стиле, сохранились фрагменты фресок, похожих на Веронезе.

Вилла Пизани в Стра была резиденцией пасынка Наполеона Евгения Богарне. В главном зале Палаццо Стра сохранился жемчужно-розовый плафон — «Триумф Стра» — шедевр Тьеполо.

Эти места, особенно там, где Брента входит через Кьоджу в Лагуну, сады Джудекки, Сан Пьетро Вольта хранят воспоминания о лорде Байроне и его друге Уильяме Бекфорде. Байрон — английский писатель, историк искусств, влюбленный в Венецию. Путешествуя в Альпах, он прибыл в Венецию в 1816 году, во время работы над «Манфредом». Байрон воспел Венецию в IV песне «Чайльд-Гарольда». Не менее чем с Венецией, его жизнь была связана с Равенной, Болоньей, Римом. Но именно в Венеции он встретил свою последнюю любовь Терезу Гвичьоли и через ее брата сблизился с движением карбонариев. Бренту он воспел как возлюбленную. Влияние лорда Байрона на творчество Александра Сергеевича Пушкина мы видим в «Евгении Онегине»:

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас,
И вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!

Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой

Я негой наслажусь на воле,
С венециянкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;

С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

А.С. Пушкин. Евгений Онегин, гл. 1, XLIX

Острова Джудекка и Мурано сильно пострадали от времени. От Кьоджи идет путь к острову Бурано. Кьоджа — вторая столица Лагуны, описанная как опасное место в мемуарах драматурга Гольдони.

Если Мурано — остров стекла и зеркал, то Бурано издавна был и остается миром ручного кружевного плетения, во все времена привлекательного для туристов.

«О, божественное уединение! О, ни с чем не сравнимая красота», — написано на входе францисканского монастыря Сан-Франческо дель Дезерто, расположенного на еще одном острове Лагуны, недалеко от острова Бурано.

И нет художника, который рассказал бы о Венеции и Лагуне лучше Джова́нни Антонио Каналя, известного как Каналетто, в живописи и гравюрах, хранящих образы и документальность тех ушедших лет.

ГЛАВА 14

«Души готической рассудочная пропасть»



А вот где существует классика — так это во Франции. Эта страна дает нам абсолютное представление о том, что такое классика средневековой жизни, классика средневековой культуры, потому что Франция и создала ее! Это идеальная страна Средневековья. Расставалась со своим Средневековьем Франция мучительно, с крокодиловыми слезами, с такой трагедией! А все благодаря супергениальному политику, равных которому во Франции никогда не было. Именно он поставил страну в новое пространство, в новую эпоху, в новую историю. Он ее вынул из того, что она так любила. Этим человеком был кардинал Ришелье.

Основой французской средневековой идеи было рыцарство. Франция создала идеальную рыцарскую культуру, которая пошла по всему миру. Не англичане, а французы возродили культ идеальных рыцарей. Великий английский писатель Томас Мэлори первым в XV веке собрал все легенды

о короле Артуре, осмыслил их и впервые записал миф о Тристане и Изольде. Цикл называется «Смерть Артура».

Мы, конечно, знаем о том, каково это общество было с точки зрения гигиены: они плохо мылись, плохо пахли, страдали болезнями от антисанитарии. Наверное, с бытовой точки зрения это все для нас более чем непривлекательно. Но в духовном смысле Франция создала фантастически идеальную рыцарскую культуру. Мы хотим несколько слов сказать об этой культуре и ее проявлениях.

Рыцарская культура стала складываться при дворе Карла Великого. И он на самом деле был Великим. Прекрасный законодатель. При нем создаются первые образы рыцарственного служения. В его законодательном сборнике, или иначе Кодексе, была одна великолепная запись: «Если вы доносите на своего соседа, то в тюрьму садитесь вы, а не он. До тех пор, пока не выяснится, написали вы правду или нет». Если вы написали неправду, вам отрубали правую руку, которой вы писали. А в XVII веке вам только стоило донести, как тут же брали того человека, на которого вы составили донос. Вот оно — падение рыцарской культуры.

В России, конечно, рыцарской культуры не было, но органы слежки и контроля тоже существовали. При Алексее Михайловиче в XVII веке был создан Приказ тайных дел, который занимался не только важными государственными делами в обход Боярской думы, но и слежкой за нужными людьми, составляя доносы царю. В XVIII веке

Петр I для этих целей (тайного надсмотра) создал специальные должности — фискалов. При этом, если фискал доносил по совести и нарушение действительно было, он получал половину конфискованного имущества обвиняемого. А если донос не подтверждался — фискала не наказывали.

Кодекс Карла Великого регламентировал различные стороны жизни общества. Это был не просто идеальный гражданский — это был идеальный рыцарский кодекс. При Карле Великом сложилась гениальная идея вассалов по отношению к сюзерену и знаменитый миф о героическом рыцаре Роланде. Мы уже не говорим о том, что к этому моменту складывается очень серьезный рыцарский кодекс в Испании, потому что она переживает Реконкисту. Здесь появляется свой идеальный рыцарь — Сид, подлинно народный герой, завоевавший почет и богатство своими руками.

Когда мы говорим о рыцарской культуре, мы говорим, что рыцари создали основу текста, в который входило полное описание жизни и стиля. В культуре рыцарство заявило о себе очень ярко. Например, в новом религиозном образе. Латинское католичество предъявило миру новый религиозный образ, заменивший Христа как мужчину страдающей женщиной. И главной сразу стала Прекрасная Дама. Что должен был делать рыцарь прежде всего? Защищать и поклоняться Прекрасной Даме. Была создана оппозиция, которой и поныне занята вся мировая культура — это тема выяснения отношения с женщиной. И во французской, и в итальянской культуре главным является

женское начало. Рыцарская культура создала Прекрасную Даму. А у Прекрасной Дамы, в свою очередь, есть патрон. И этот патрон — Дева Мария. Поэтому огромное количество соборов посвящено Царице Небесной. Этот культ Девы Марии определяет духовное направление рыцарской средневековой мысли.

Постепенно сформировались рыцарские ордена, которые отличались друг от друга, перед ними стояли совершенно разные задачи. Впрочем, их история мало известна. Они создали великую европейскую поэзию, потому что рыцари-барды, заимствованные из кельтской культуры, стали носителями большой литературной мысли. Они делились на историков, рассказывающих исторические факты, певцов любви — это они сложили песню Альбу, которая является основой всей лирической поэзии Европы, и сказителей. Да будет вам известно, что Франциск Ассизский никогда таковым не являлся. Он был Джованни Франческо ди Пьетро Бернардоне, а Франциском его называли потому, что он пел французский шансон. Однажды он стоял под сосной со своей любимой духовной женой Кларисой, [которую, кстати сказать, украл из дома и которая следовала за ним повсюду], падал снег, а он пел ей песни о любви. И эти песни сохранились. Рыцарь не может жить без платонической любви к Прекрасной Даме.

К сожалению, в России никогда не было той европейской традиции, что была построена на взаимоотношениях между мужчиной и женщиной.

В России нет ни одного любовного романа. Мужчины вели и ведут себя некрасиво, и романов настоящих: любовных, эротических, мессианских — не существует. Нет этой темы любви в русской литературе. В мире, где не существует культуры взаимоотношений между мужчиной и женщиной, не может быть такой литературы и поэзии. Мы мало интересуемся этой стороной вопроса, но требуем много.

Первые любовные мемуары были написаны в Европе в XII веке великим теологом и ученым Пьером Абеляром. История его любви печальна. Абеляр, уже имея звание епископа и будучи учителем многих знаменитых людей, безумно влюбился в юную племянницу каноника парижского собора Нотр-Дам Фульберта Элоизу. Девушка была не только хороша собой, но и образованна и достаточно смела: вопреки всем принятым моральным нормам она ответила философу взаимностью. Встречи были тайными, но очень пылкими, у влюбленной пары родился ребенок Астролябий. Чтобы сохранить для Абеляра возможность духовной карьеры, был заключен тайный брак. В глазах общества Элоиза по-прежнему выглядела не женой, а любовницей Абеляра. Знаменитый философ спрятал свою возлюбленную от злых языков в монастыре и продолжал с ней встречаться. Но оскорбленный опекун решил, что Абеляр, во имя своего духовного продвижения и сохранения богословской репутации, решил пожертвовать Элоизой и постричь ее в монахини. Месть Фульберта была страшна: он кастрировал Абеляра. Оскопление ставило крест на

духовной карьере несчастного теолога. И Пьер, и Элоиза приняли постриг.

В конце XIII века о своей возвышенной любви к Беатриче написал Данте Алигьери в «Новой жизни». «Новая жизнь» — это автобиографическая повесть в стихах и прозе. Начиная рассказ с первой встречи, когда и сам поэт, и его возлюбленная были детьми, поэт ведет нас через всю любовную историю. Данте достаточно взгляда, поклона любимой женщины, чтобы быть счастливым, но насмешки друзей заставляют его прикидываться равнодушным к Беатриче. Он даже притворяется влюбленным в другую женщину, называя новую любовницу «дамой-ширмой», но это только отдаляет от него Беатриче. Когда Беатриче умирает, а Прекрасная Дама должна вовремя умереть от чахотки, иначе она вовсе не Прекрасная Дама, а лже-дама, Данте стоит перед выбором: лелеять и беречь в себе образ его музы и Прекрасной Дамы, или спать со своей любовницей. И то и другое вместе не получается. И он принял гениальное решение, правильное, о котором и написал в своей книге. Рыцарская культура дала свой невероятный культурный резонанс, и одним из самых блистательных, высших и глубоких проявлений этого резонанса стало вот это огненно-мужское поведение.

Есть один прекрасный фолиант, свиток братьев Лимбургов, созданный в XV веке. Называется он «Великолепный часослов герцога Беррийского». «Часослов» знаменит своими миниатюрами, в частности циклом «Времена года». Вот где мож-

но увидеть изображение гламурной средневековой моды. Это нечто невероятное! Одеты они были феноменально прекрасно. Правда, женщин затягивали в их платья так, что просто уродовали. Но разве можно было иначе? Они же не крестьянки, не мещанки — они прекрасные дамы, а следовательно, должны быть именно такими — тонкими, возвышенными, почти бестелесными, разве только что не отлетали в мир иной. Мы думаем, что большой ошибкой современных модельеров является неиспользование такой моды сейчас. Ее надо использовать — она имеет интересные возможности. Итальянки эпохи Возрождения были одеты сказочно! — узкие рукава, узкие лица, поднятые вверх шапочки, длинные вуали на лице.

Такие же воздушность, легкость, невесомость, вытянутость присущи архитектурному стилю, получившему распространение во Франции, — готике. Итак, готика — это вопрос стиля, это вопрос мужчины и женщины, это вопрос стилистического единства всей культуры мира.

Практически все готические соборы имеют один и тот же план — вытянутый прямоугольник. Давайте рассмотрим подробнее. Собор имеет трехчастное деление. Нижняя часть называется «корабль». Заходя в готический собор, вы заходите на корабль. Средняя часть собора, где есть перекладина, называется трансепт, а верхняя — это алтарная часть. Именно на корабле собирается паства и сидит здесь, а корабль направляет Высший Кормчий. Тема и идея корабля — это все символика западноевропейской мысли.

Что говорили про Сталина? Наш кормчий и рулевой! Это всё оттуда идет. Направляет-то корабль кормчий и рулевой. Сталин просто подменил понятия. И не думайте, что это всё случайности. Ничего подобного. Когда начинается кризис, терминология вся подменяется.

Теперь о трансепте. Это нейтральная территория. Куда бы вы ни пришли, эта часть — ничья. Она ни Его, и не наша: ничья, выпадающая в трансовый ноль. Метафизическое место встречи Его и нас. А вот посередине — самая главная точка. Она называется «пуповина трансепта», и если вы зайдете в любой западный собор, то увидите, что именно над этой точкой возводилась игла готического «купола». Почему? Раньше в этой части собора, в боковых «карманах», размещали исповедальни — сейчас их почти нет. Это были места встречи Бога и человека. Человек должен был очиститься от грехов, и вся грязь выходила через эту точку пуповины. В этом месте происходит связка души и тела. Здесь находится портал. Помните, как Мандельштам писал?

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред —
Башни стрельчатый рост!
Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.
Будет и мой черёд —

Чую размах крыла.
Так — но куда уйдет
Мысли живой стрела?
Или свой путь и срок
Я, исчерпав, вернусь:
Там — я любить не мог,
Здесь — я любить боюсь...

Осип Мандельштам, 1912

Вот именно здесь и находится эта стрела. Место, где душа. Это в алтарной части витает дух, а корабль — тело. Но середина отдана душе. Между ними огромная связь. Тело и душа связаны, а дух — нет. Василий Великий, главный теолог, говорил: «По молоду душа голосит телом, а по стару — наоборот». Вот душа и тело есть история житейская и история душевная. А дух... Лучше всего об этом написал Булгаков, который прекраснейшим образом всё это знал, понимал и даже участвовал: «Перерезать может только тот, кто подвесил». Эта мысль очень четко прозвучала в диалоге Иешуа и Понтия Пилата:

«Помолчали, потом Пилат задал вопрос по-гречески:

— Итак, ты врач?

— Нет, нет, — живо ответил арестант, — поверь мне, я не врач.

— Ну, хорошо. Если хочешь это держать в тайне, держи. К делу это прямого отношения не имеет. Так ты утверждаешь, что не призывал разрушить... или поджечь, или каким-либо иным способом уничтожить храм?

— Я, игемон, никого не призывал к подобным действиям, повторяю. Разве я похож на слабоумного?

— О да, ты не похож на слабоумного, — тихо ответил прокуратор и улыбнулся какой-то страшной улыбкой, — так поклянись, что этого не было.

— Чем хочешь ты, чтобы я поклялся? — спросил, очень оживившись, развязанный.

— Ну, хотя бы жизнью твоею, — ответил прокуратор, — ею клясться самое время, так как она висит на волоске, знай это!

— Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? — спросил арестант. — Если это так, ты очень ошибаешься.

Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы:

— Я могу перерезать этот волосок.

— И в этом ты ошибаешься, — светло улыбаясь и заслоняясь рукой от солнца, возразил арестант, — согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» (Михаил Булгаков. «Мастер и Маргарита», ч. 1, гл.2).

Что на это еще скажешь? «А в терем тот высокий нет ходу никому».

Перекрест в соборе означает не только трансепт. Центральная часть собора, как бы он ни был сформирован, выполнена в виде креста. Если вы посмотрите наверх, то увидите, что там находится витражный круг — главный круг, называющийся «Роза». Проекция этого круга находится на полу, и, попадая в средокрестие, проекция круга создает соединение Креста и Розы. Прямо в центре души. Поэтому католический собор по смыс-

лу и плану есть идеальное пересечение Креста и Розы — рыцарского символа, или в переводе на наш язык — розенкрейцеровской идеи. На самом деле, никакого человека по имени Розенкрейцер никогда не было и не могло быть. Это не имя и не фамилия — это мысль. Это великая мысль. Сердце Девы. Дева Роза в центре Креста. Тема Креста и Розы. И каменщик, что строил собор, должен был обязательно выразить эту самую мысль не только снаружи, но и внутри храма. Поэтому на иконе изображают Мадонну, которая сидит и прижимает к груди розу. Если есть изображение розы, то это есть изображение женского начала, а роза, положенная на грудь, является точным символом эпохи мужской и женской борьбы и их платонической нежности.

Архитекторы, когда строили соборы, выстраивали в камне целые огромные проекции идей и знаний. Эти люди были в высшей степени учеными и обладали глубокими познаниями. Они не только знали искусство уникального строительства, но и знали смысл того, что строилось.

Главной основой этого строительства являлась вертикаль, то есть такая устремленность вверх: одновременно и очень сильная, и очень слабая, грубая и очень нежная. Почему? Ответом могут служить слова Мандельштама:

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и — радостный и первый —
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,—
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

Осип Мандельштам. Notre Dame, 1912

Вот этот «отвес и видимость хрупкости» входят в основную идею, которую каменщики закладывали в свои творения. Готика ведь не имеет тела — она бестелесна. Она имеет только звук, свет и цвет. Романская культура тело имеет, а готика — нет. Готика, как алхимия, — искусство превращения камня в кружево. А кто всё это строил? Об этом никто и никогда не знал. И до сих пор не знает. В архитектуре это называется «тайной готического свода».

Помимо того что свод можно сравнить с кружевом или паутиной, он есть вертикаль — такая идея мнимой хрупкости. А эта хрупкость пережила очень многое и многих. Она очень сильная. Вся готическая идея основана на этой вертикальности, истонченности и утонченности. Весь европейский мир во всем, что бы он ни делал, стре-

мился к вертикализму. Главное — это теснота вертикали. Город создавался из домов, устремленных острыми крышами ввысь, с узенькими улочками, а весь центр города должен был занимать огромный собор.

А какой была во Франции эпоха Возрождения? Что французы называют этой эпохой? Французы были, есть и остаются рудиментарной нацией, они очень глубоко втиснуты душой в эти традиции. Они держались за свои традиции до последней секунды. Поломал их кардинал Ришелье, но, надо отдать ему должное, он придал всему новый смысл и новое значение — имперское. Ничего не разрушая, он из образа «вольного сеньора и вассала» сотворил удивительную декартовскую систему планет, вращавшуюся вокруг своего светила — Людовика XIII, а потом и XIV. А в качестве идеальной модели — модели вассалитета и генералитета — Ришелье изобрел прекрасную игрушку — французскую карусель: столб, сверху солнце, и все ездят вокруг на лошадках.

Все готические соборы несут в себе очень глубокий смысл и символ. Места, на которых они строились, тщательно выбирались. Каждый собор обязан был иметь подле себя университет — так полагалось, он являлся источником тайных знаний. Кем конкретно была придумана конструкция собора — не известно. Вот это и интересно во французской готике — она анонимна. Итальянское Возрождение — всё именное. Там всё имеет свое имя. «Я отвечаю за свое произведение! Это мое творение! Это я создал!» А готика имен не име-

ет. Иногда попадаются псевдонимы, но на самом деле готика безымянная. Это принцип. Потому что над всем стоит тайная охрана знаний. Никто ничего не должен знать. Всё должно быть сокрыто и никому не ведомо. Это единственное условие, при котором всё может быть сказано. И этот главный принцип называется «символический концептуализм». Есть такое знаменитое направление, но на самом деле это та основа, на которой выстраивается вся средневековая культурная база. Символический концептуализм проявлялся абсолютно во всем. Остались только знаменитые страницы из того удивительного руководства, где примером служит изображение круга, который, как известно, является главным началом и в который вписаны фигуры, имеющие свое цифровое, фигуративное и символико-мистическое значение. Например, одна из самых распространенных фигур — пятиконечная звезда, вписанная в круг.

Когда стала оформляться идея масонства, действительно все эти знаки были взяты оттуда, но приобрели уже совершенно другое значение.

Вообще для цеха каменщиков, для тех основоположников, фигуры в чем-то стали иметь чисто рабочее значение. Как фигуру вписать? Она для них была конструктивна и типична. Как вписать фигуру, если строишь здание настолько огромное и оно так переусложнено по своей конструкции, так немыслимо, что для того, чтобы это всё держалось, необходимо было знать, как всё крепится друг к другу. И поэтому у них существовала огром-

ная наука, которую они могли доверить только посвященным — тем, кто мог это делать. Основа любого готического собора — это нервюрные своды. Куда ни кинь взгляд, кругом нервюрные своды. Они должны были присутствовать обязательно и не фрагментарно. Посмотрите, как они сложены, эти нервюрные маленькие колонны: словно пучки нервов, как переплетенные пальцы. Чтобы вся эта сложнейшая конструкция стояла, необходимо было сделать сложнейшие расчеты. Вот в этом и есть феномен Средневековья! Какими они были учеными! А мы говорим: «темная эпоха». И это мы вели речь только о голой конструкции, а ведь собор — это книга. И внутри, и снаружи она рассказывает об очень многом. Если проем надо сделать или скульптуру — всё это должно было иметь сцепку со всем остальным. Вот и приходилось это всё складывать сначала конструктивно, фигуративно, на уровне символического концептуализма, как пустое сооружение, и только потом оно начинало чем-то обрастать. Но интересно не только это. Настоящий католический собор представляет собой буквально музыкальный инструмент. Обратите внимание, что происходит со звуком, когда вы стоите внутри здания? Звук идет сверху. В соборе заложен совершенно необыкновенный феномен акустики. Орган помещается на западном портале, внутри, на линии. Там же и хор. Но вы никогда не слышите звука с этой линии, а только сверху, потому что почти каждый камень, из которого сложен собор, имеет такие дырочки, как в органе. Собор — это пространство, где вы должны

находиться не только внутри этой нематериальности, этого света и цвета, но и обязательно внутри звука. Без этого нахождения внутри звука никакой собор немыслим, потому что он становится безголосым.

Учитывая все эти условия, цех каменщиков, имевший очень высокий градус цехового значения, строил здания соборов. Одни каменщики умирали, на их место приходили другие, но продолжали строить по тому же плану и на том же уровне знаний. Они могли что-то улучшить, но это также оставалось анонимным. Никакое посредничество, никакие знакомства не позволяли попасть в эти цеха: или каменщик способен к этой науке, или нет. Поэтому никакой социальной или любой другой связи внутри цехов не было — только сбор мастеров-каменщиков.

Начиная с XI века, а на это есть свидетельства, цех мастеров начинает называть Творцом не Сына Божьего, а Отца.

Одним словом, Мастер, который мог создать шедевр, становился Создателем. Они очень рано привили этот термин к древу цеха каменщиков, и мастера начали носить с собой знак с вышитой на нем буквой «М». Потому что, если ты создал шедевр, ты сотворил некий мир, создал или смастерил его, то ты — Мастер. Это самое высокое звание, которое мог получить художник. Более высокого звания не существовало. Звание Мастера сохранялось довольно долгое время не только за теми, кто был строителями готических соборов.

Многие историки описывают обряд принятия в цех каменщиков. Главный ритуал, который впоследствии, так или иначе, стал перерождаться в масонское посвящение с перчатками, завязанием глаз, с легендой о Хираме, вначале имел значение высочайшего тайного знания. Чтобы стать Мастером, надо было сдать экзамен на шедевр. А шедевр — это то, что ни до, ни после тебя создать никто не может. Для этого требовался необыкновенно высокий уровень подготовки и талант.

Если экзамен не сдан, можно работать каменщиком или подмастерьем. Но Мастером можно стать только после экзамена.

Одним из этапов экзамена была работа чисто технического плана. Перед экзаменуемым ставили огромный алфавит из символов и смотрели, как он с этим справится. О том, что будущий мастер может виртуозно работать руками, даже не говорили. Это подразумевалось само собой. Например, выточить из кости идеальный шар рукой — это не ступень мастера, это ремесло.

При таком уровне художественной подготовки ремесленники действительно могли делать совершенные вещи: шить одежду, создавать ювелирные украшения, строить соборы. Но мастер должен был не только уметь делать всё, он должен был знать мистико-символический или символо-концептуальный смысл предметов мира: от Вселенной до того, какую вставить жемчужину в колье.

В предыдущих книгах мы с вами говорили об удивительном, уникальном Мастере, представи-

теле западноевропейского Ренессанса Альбрехте Дюрере. Он сделал то, что другим повторить было не под силу. Это его знаменитые офорты: «Святой Иероним в келье», «Меланхолия» и «Рыцарь, смерть и дьявол» — три самых сложных, неправдоподобных и неповторимых по смыслу и искусству, а также не менее знаменитый, многократно вызывавший возмущение современников «Автопортрет» 1500 года. Дюрер был художником эпохи Возрождения, оставаясь при этом абсолютно средневековым человеком. Его работы и исследования были настолько удивительны, что его современники пришли к выводу: такой талант может появиться только в том случае, если художник находится в сговоре с отдельными демоническими силами. Мы можем провести аналогию Дюрер — Фауст. Дюрер — одно из воплощений Фауста, потому что человек не может так сделать.

Томас Манн в своем романе «Доктор Фаустус» (1947 г.) рассказывает о композиторе Адриане Леверкюне, которому сатана прочит выдающуюся роль в культуре нации и в обмен на душу предлагает стать Мастером. Во время разговора они не единожды вспоминают Дюрера. В частности, символ — песочные часы, объясняет который Адриану сатана: «Ещё есть время в запасе, огромное, необозримое время; время — самое лучшее и настоящее из того, что мы даём, и дар наш — песочные часы, ведь горлышко, в которое сыплется красный песок, такое узенькое, струйка песка такая тоненькая, глазу не видно, чтобы он убывал в

верхнем сосуде, только уже под самый конец кажется, что всё протекает быстро и протекало быстро, — горлышко узко, до этого ещё далеко, так что не стоит покамест об этом ни думать, ни толковать. Но, милый мой, часы всё-таки поставлены, песок всё-таки начал сыпаться, и вот как раз на этот счёт не худо бы нам с тобой объясниться». В конце концов, Адриан Леверкюн соглашается с сатаной, но уточняет, таким ли образом получил свой дар Дюрер: «Дался же вам Дюрер — сначала «Как я замёрзну после солнца», а теперь, извольте, песочные часы «Меланхолии». Видать, черёд за цифровым квадратом!» В ответ он слышит слова сатаны: «Дары, которые он в свою классическую эпоху сумел получить и помимо нас, ныне можем предложить только мы. И мы предлагаем большее, мы предлагаем как раз истинное и неподдельное — это тебе, милый мой, уже не классика, это архаика, самодревнейшее, давно изъятое из обихода. Кто знает ныне, да и кто знал в классические времена, что такое наитие, что такое настоящее, древнее, первобытное вдохновение, вдохновение, пренебрегающее критикой, нудной рассудочностью, мертвящим контролем разума, священный экстаз?» (Томас Манн. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. Пер. С.К. Апт).

Мы можем сказать, что Дюрер обходился без нечистой силы, потому что, зная все секреты высшего мастерства, владея прямым и обращенным временем, метаморфозой и метафизикой изум-

рудных скрижалей, он никогда не позволял себе этим пользоваться, потому что более всего он любил свою бессмертную душу. Он никогда не обменивал ее ни на что.

Фигура Дюрера — исключительная, и мы много о нем знаем, берем ее в качестве примера только потому, что он жил на рубеже XV — XVI веков. По сути своей, по характеру, по роду своих занятий и деятельности Дюрер был идеальным мастером Средних веков. Он нес в себе все черты великих мастеров того времени. Без этого мастерства не могло быть ни кольца, ни пуговицы, ни собора, ни поэзии, ни романа, ни легенды, ни уклада — ни всего того, на чем и сегодня зиждется весь европейский мир, — цехового союза и сотрудничества. Это всё было заложено тогда.

У мастеров было несколько источников знаний. Прежде всего, Священное Писание — считалось, что там есть ответы на все вопросы. В духовном плане — безусловно! Но в нем не сказано, как сделать кольцо, шар, соорудить конструкцию. Это другая традиция. В Средние века все знания были заложены исторически, они передавались долгое время через традиции. Они передавались в строительстве, символах, метафизике, легендах, упорном цеховом ремесле, в абсолютно всегда находящемся перед ними античном мире. В Италии античность была везде и всегда. Но и в Западной Европе античные знания имели очень высокую планку.

Средневековые ученые переводили книги. Был целый цех переводчиков, причем идеологизиро-

ванных, потому что знания имеют тайну для посвященных, но не имеют национальных границ. Арабы, евреи, кельты... Внутри цехового сообщества всей системы обучения существовал только один принцип — принцип знания и обучения. Каков девиз! И никогда не было принципа национального, только принцип охраны знания от непросвещенных дураков. Можно ли, зная все это, называть Средневековье «темным временем»?

Есть еще одна вещь, совершенно забытая, но обязательно входящая в систему образов: изучение природных пластико-архитектурных форм, сочиненных Господом Богом. Речь идет о раковине. Вот она — готовая скульптура. Все художники обязательно рисовали такие формы. Например, черепах рисовали, с панцирем и без него. Раковина — очень важный элемент, потому что любая раковина, какая угодно и где угодно, хоть на улитке, имеет спираль в три с половиной оборота с определенным расстоянием. И она всегда имеет определенное ритмическое построение. Древние утверждали, что эту спираль сотворил Мастер и что это и есть Модель Вселенной. И эта Модель Вселенной повторяется на Земле. В раковине.

Микромир равен макромиру: что наверху, то и внизу. Средневековые ученые исследовали подобие человека. Это учение о единстве мира и единой материи называется «символический структурализм». И они все придерживались этого учения, считая, что все на свете сотворено Мастером, как некое подобие или единство. И если это изучать, то человек сможет сотворить всё. Постепенно эти

знания потерялись в Европе. Леонардо ими еще владел, поэтому очень многое мог сделать, но знания постепенно рассеялись. С одной стороны — это неизбежность, с другой — большая беда. Потому что всё поделилось на геометрию и не геометрию, на эритроциты и лейкоциты, на ухо-горло-нос и так далее. Все стало рассыпаться. Как следствие — нарушение причинно-следственных связей. Мы сегодня решаем вопросы, связанные с итогом, с результатом, и не устанавливаем истинных причин, к этому результату приведших. Легендарный врач, знаменитый чернокнижник Средневековья Парацельс, создавший учение о сигнатуре, использовавший в своей практике химические препараты, доказавший, что любое вещество в зависимости от дозировки может стать как лекарством, так и ядом, говорил: молчи, если не знаешь причину.

Средневековые мастера твердо знали, что материя бесконечна. Мы полностью согласны с ними. Именно поэтому, когда Тонино умирал, он сказал: «Не мучайте меня и не мешайте перейти из одной комнаты в другую». Смерть — это есть только переход.

И только на основании всех этих понятий может быть создана очень великая культура. Средневековая культура в целом, от моды до собора, едина. Она построена на едином знании, а самое главное — на великом почитании Мастера. Анонимного.

ГЛАВА 15

Андеграунд



Как мы уже сказали, темы — КТО, ОТКУДА ВОЗНИК — лучше не касаться. Но есть одно интересное замечание: почему-то всё возникает в пещере. В пещере родился Младенец. Сам бог Зевс родился в пещере на Крите.

Мы можем увидеть пещеру в Вифлееме, можем увидеть пещеру Зевса. Они сохранились.

Пещера — это всегда тайна, поэтому всё рождается в пещере. Всякий момент рождения — это тайна. Возрождение есть пещера. Первые наскальные росписи тоже находятся в пещерах. Есть еще один момент — подземелье, андеграунд. Все зарождается в пещере и в андеграунде.

Что касается христианства — есть ортодоксальная теория. Она прописана во всех учебниках, и мы не будем ее повторять. Но есть и масса других, например — Кумранские рукописи. Доказано, что это подлинники. А что с ними делать? Мо-

жет быть, забыть и не обращать внимания? Кому надо — тот пусть читает, но считаться мы с этим не будем? У нас написана история? Написана. Будем ей следовать?!

Поэтому этот вопрос такой сложный.

И тем не менее, какой бы он ни был сложности — факт остается фактом. Христос был или нет? Ну, наверное, да. Автор не является сторонницей диалектики, более того, утверждает, что диалектики как таковой не существует. Диалектика нам нужна для того, чтобы существовала причинно-следственная связь и чтобы мы могли как-то осмыслять себя и пройденный нами путь. Но, безусловно, существует очень серьезная вещь — это импульсы человеческого сознания. Все происходит, как написал Арсений Александрович Тарковский, «при свете озарения». Импульсы сознания. Меняется сознание человека. Дискретно. Не диалектически, а дискретно.

Простой пример: партия большевиков зародилась в подполье. Но в подполье долго сидеть невозможно, любое подполье, как и пещера, сначала тайна, а потом рождение. Большевики вышли из подполья в 1917-м с выстрелом «Авроры».

Так же и христианство. Сначала — подполье, все мучения, с ним связанные, и только потом — заявление о себе, настойчивое требование занять свое место.

Вот этот андеграунд — самое интересное. Потому что первые признаки, первые знаки христианского искусства находятся именно там. В так называемых римских катакомбах. Первые признаки

христианской культуры были катакомбные. Это произошло тогда, когда искусство находилось в андеграунде, т.е. на нелегальном положении. А что такое христианское подполье? Исследователи сейчас имеют две или три версии. Одна версия заключается в том, что раннехристианские общины собирались там, где располагалась коммуникационная система. Всем очень хорошо известно, что Рим имел еще один Рим — коммуникационных систем. Они, конечно, сделали там вентиляцию — римляне плохо строить не могли. Другая версия: катакомбы — лабиринты пещер, созданные для погребения усопших, коридоры которых располагались в несколько этажей. Благодаря катакомбам мы имеем первые христианские захоронения великомучеников и епископов. Часто для таких целей выбирали старые каменоломни. Именно там собирались верующие для богослужений. Есть версия, что такое явление, как христианские катакомбы, могло быть изобретением иудеев.

Христианство родилось идеологически. Вы удивитесь, но по-настоящему христианство родилось в борьбе с ЕРЕСЬЮ. Ересь родилась до вероучения. А наше подполье с троцкистами или с меньшевиками? Там же борьба гудела! А якобинцы, революционеры французские, — они тоже друг с другом спорили: какой должна быть идеальная Франция?

Поскольку историю делает история, нам она не доверяет вообще, то она устраивает обязательно какие-то шоу, потому что понимает, что мы

будем болтаться бесконечно долго. Так вот, чтобы все-таки каким-то образом поставить на место историческую ситуацию, она для этого устраивает исторические фейерверки.

Например, один из таких фейерверков — момент, когда императору Адриану не дали поставить алтарь Христов в Пантеоне. Почему? А было рано! Если бы его тогда поставили — всё было бы кончено, никакого христианства не было бы. Точнее, оно было бы, но совсем другое. Запрет и гонения сформировали особую атмосферу вокруг первых христиан. А стойкость в вере вызывала в римлянах не только желание уничтожить любой ценой, но и уважение. Плюс ко всему надо было выждать время, чтобы христиан меньше преследовали, меньше вешали, меньше мучили. К моменту, когда римлянам стало ясно, в какую глубокую пропасть они падают со своими развращенными нравами, когда всё, что их окружало, стало вызывать чувство омерзения, вот к этому моменту христианство стало востребовано римлянами массово.

Вернемся к Диоклетиану. Император Диоклетиан был гениальный человек, абсолютно не совпавший со временем. Он сделал удивительную вещь — исторически гениальную. Он даже не подозревал, что совершает исторически-гениальную акцию. Именно у Диоклетиана, как у настоящего большого государственника, родилась идея представить христиан как врагов народа. Над христианами стали устраивать политические процессы с дознанием. Индивидуальный политический про-

цесс — это имена. Аккуратно велись все протоколы — это же Рим! А что стало с этими протоколами? Они стали основой новой литературы, которая называется «Жития святых». Эти документы давали миру воспаривший, очищенный образ нового героя.

Диоклетиан своими руками в борьбе с христианами создал христианских великомучеников.

А что в России? Там тоже нужны были свои, национальные, великомученики. И создал их Ярослав. Первые русские национальные святые — Борис и Глеб, юные, не успевшие нагрешить, любимые дети князя Владимира, невинно пострадали от рук старшего брата Святополка Окаянного. Образы первых святых, выдвинутые из семьи правящей династии, — это беспроигрышный вариант. Многие ученые склоняются к тому, что Святополк Окаянный никакого отношения к этим убийствам не имел и смерть братьев лежала на совести самого Ярослава.

После долгих гонений и преследований христианство вышло из подполья и стало главной, основной и единственной религией Рима. Теперь христианство проявляло агрессивное отношение к так называемым ересям, как раньше у ересей было по отношению к христианству. Теперь христиане преследовали язычников. Благородно пока — в темницы.

В 325 году произошло великое событие: состоялся первый христианский собор — Никейский. На нем был принят единый для всего христианского мира Символ веры — Троица, которая говорит о ра-

венстве Отца и Сына. Андрей Рублев в своей «Троице» наглядно изобразил это триединство.

Что включал в себя ранний христианский мир? Не надо путать его с более поздним и современным. Прежде всего, это — Греция. Это греческий полуостров Афон, представляющий собой такой узенький-узенький язычок. Первый интернациональный монастырь — это монастырь греческий. Туда входили все, и там впервые сложилась Литургия и десятиголосное пение, не поддерживаемое музыкальными инструментами, ирмос.

Самой активной частью этого христианского монашества на Афоне были болгары, армяне и грузины. Армянская Церковь — самая старая, Григорианская, Новоапостольская. Она на 300 лет старше российского православия.

Вообще, церковная общность, а в ней была удивительная внеэтническая союзность — христиане, копты и римляне — это «первый христианский этнос». Именно такое, самое идеальное определение Византии, как мы уже говорили, дает Лев Николаевич Гумилев, применявший к вероучению понятие этнической принадлежности.

Христианский этнос — это общность традиций, единое духовное поле.

В 337-м умер император Константин, а в 382 году, то есть в самом конце IV века, единое христианское церковное сообщество разделилось на Восточное христианское, с центром в Византии (в Константинополе), и Западное христианское, с центром в

Риме (что вполне законно, катакомбы — катакомбное христианство) во главе с Папой — наместником Бога на земле.

Интересно, что, когда умер пророк Мухаммед, прямо перед его гробом, моментально, раскололся исламский мир. Он раскололся СРАЗУ. Наследники Мухаммеда не смогли поделить его духовного наследия, потому что речь шла о составлении Корана. И эти духовные распри существуют до сих пор — это шииты и сунниты. Вы знаете, что они просто истребляют друг друга, словно они неверные. А это — кровь! Между ними — кровь, которая не кончается никогда. Если суннит во главе исламского государства, то шиитам конец. Но! ни один мусульманин, даже самый-самый-самый радикальный, никогда не скажет: эту мечеть или этот дворец, или это медресе строили сунниты или шииты. Они этого просто не знают. Хотя разногласия там идут все время.

К концу IV века, к 80–90 годам, создается ситуация очевидности, что есть два христианских центра.

В 1054 году, кстати, в год гибели Киевской Руси, а это еще и год смерти Ярослава Мудрого, происходит невероятное событие для всей мировой культуры. Невероятность этого события заключается в том, что произошел восьмой Вселенский Собор. Этот восьмой Вселенский Собор стал последним Вселенским Собором. На нем произошло размежевание папской Церкви (или Латинской, или Западной) от Церкви Восточной (или Греческой, или Православной).

Великий раскол христианской Церкви произошел в 1054 году. В христианском мире откровенных разногласий между православными и католиками не было. Между католиками и протестантами — шла жесточайшая война с XVI века (Реформация). Между православными — в России в XVII веке — церковный раскол при Алексее Михайловиче.

Это — раскол внутри Церкви. Протестантизм имеет свой оттенок, свою очень серьёзную окраску точно так же, как староверческая культура в России, которая также протестантская по отношению к ортодоксии, как протестантская по отношению к католицизму, мартинизму, лютеранству. Раскол протестантский очень похож на раскол старообрядческий. Точно так же, как ученость и настоящее просвещение на Западе произрастают из протестантизма, точно так же в России просвещение произрастает из старообрядчества. Всё, что имеет отношение к российскому просветительству, — русские университеты, железные дороги, учебные заведения, знаменитое русское коллекционерство — это всё староверы: от Павла Михайловича Третьякова до Щукина и Рябушинского. Это все образованные люди России.

* * *

Мы уже не говорим о том, что разделение Церкви на Западную и Восточную произошло значительно раньше, потому что к XI веку западно-

европейский мир совершенно оформился через создание Западной Римской империи, через Шарлеманя (Карла Великого), через рубеж IX–X веков. Все произошло значительно раньше, потому что западный мир оформился своей цеховой системой. То, что произошло тогда, имеет прямое отношение к нам сегодня. Только поэтому из всего разнообразия огромного материала мы выбираем именно эту проблему.

Собор шел два года, и столько же времени они убивали друг друга — травили, пропитывая страницы ядом, изощрялись, как могли, и в результате разошлись по трем направлениям.

Первое направление — очень специфически-церковное. Это вопрос Таинства Причастия. Что такое Причастие для человека? Что такое отпущение грехов для человека? ИСПОВЕДЬ, ОТПУЩЕНИЕ, ПРИЧАСТИЕ. Это — путь человека, это очень интересное движение человека. По этому вопросу православие и католицизм абсолютно расходятся. Два остальных вопроса — искусствоведческие. Они спорили по вопросам искусствознания. Главный вопрос, стоявший перед ними: что можно и чего нельзя изображать в искусстве? Вы этого не прочитаете ни в одной книге. Между прочим, это вопрос, по которому убивали друг друга гораздо чаще, чем по вопросам теологическим. По вопросам теологическим договорились в достаточной степени быстро. А вот по вопросам искусства — нет. Этот вопрос оказался роковым.

Западная традиция говорит: в искусстве можно изображать всё. Вообще всё, что относится к

Евангелиям. Например, в Евангелии упоминается история предательства Христа Иудой. Евангелисты Матфей и Иоанн хорошо описали эту страшную историю. Западное искусство изображает ее очень часто. Одна из самых важных тем для них — это тема предательства. А православие говорит: нет! Ни в коем случае изображению это не подлежит. Никогда и ни при каких обстоятельствах. Почему? А потому что изображать можно только то, что является праздником. Праздники! Точка истинного, церковного и духовного торжества.

Изображение Тайной вечери в православном искусстве до XVIII века, до Петровской реформы, было только одно. И Распятие только одно. Первая «Тайная вечеря» в русском искусстве была изображена Николаем Николаевичем Ге во второй половине XIX века. А первое «Распятие» было написано Дионисием, за исключением кладбищенских вещей, во второй половине XVI века!

А что такое вторая половина XVI века? Уходит эпоха Тициана, появляется Шекспир. Раскол идет уже полным ходом. Дюрер умирает, Леонардо умирает в начале XVI века. В середине XVI века первый раз Дионисий изображает «Распятие». И что интересно — это «Распятие» висит в Третьяковской галерее и показывает распятого Христа, как птицу. Это изумительное изображение — Он, подобно птице, отлетает с креста. Он бестелесен. Вообще бестелесен. У него нет плоти, у него нет рук, нет ног, это какая-то легкая птица.

Когда начинает складываться традиция изображения только православных праздников? Очень рано. Еще в Византии, когда она стремилась к изображению именно тех точек истинного торжества, куда входят только церковные праздники. Можно изображать все праздники, покровительственных святых и Богородицу, все праздники, связанные с Богородичным культом, такие как Благовещение, Рождество, так называемый Богородичный цикл.

Уже с IX века в Византии начинает складываться самая главная часть церковного нутра, потому что наша основа всегда внутри. Например, русская архитектура очень любила белый камень. Она говорила: тело безгрешно, грех — в голове и сердце! А если голова и сердце грешны, то и всё остальное — тоже! ИЗНУТРИ, сердцевина — самое главное в православии. Сердцевиной храма является иконостас. Право на изображение имеет только праздничный ряд, поэтому иконостас и состоит из праздничного ряда икон, а также Деисусного чина. У нас нет изображений многих сюжетов Евангелия: например, бегство из Египта или убиение младенцев Иродом. В православии изображается только то, что входит очищенным, является точками абсолютно истинного торжества. Нет кровавого пути, а есть только знак, водруженный на вершине. Речь идет о сюжетах. У нас существует два искусства — церковное и светское, а на Западе этого разделения нет, оно там отсутствовало изначально.

Напротив иконостаса — продолжение Деисусного чина, «Страшный суд». Это то, из-за чего Екатерина Островского бросилась с обрыва. Когда вы входите в храм, у вас «Страшный суд» остается за спиной. Перед вами — иконостас. Всегда. Что изображено на Деисусном чине? Сидит Верховный Судия Страшного суда с открытой книгой человеческих судеб. Он смотрит туда, на противоположную стену. С одной стороны от Него — Богородица, с другой — Иоанн Креститель. Они — адвокаты на Страшном суде. Они те единственные, кто за нас будут заступаться. Больше за нас заступаться никто не будет. Дальше идет «суд присяжных» — первосвященники и апостолы. А потом весь иконостас. Интересно, что Христос на Страшном суде изображен всегда в мандорле, в овале таком, то есть Он — в другом пространстве, нежели они. Они Его молят, но они Его не видят. Он незримо присутствует и смотрит на эту стену, где вершится Страшный суд.

А «Страшный суд» — это не сюжет, как вам известно. Это некий ФИНАЛ. Общечеловеческий финал. В западном искусстве Страшный суд очень часто изображается на порталах соборов. И там достаточно полная детализация наблюдается.

Восточная христианская Церковь идет одним путем, а Западная христианская — совершенно другим. Это разное отношение к финалу, к тому, что мы все предстанем перед судом Божьим.

У нас сюжет связан с общепринятым каноном.

Мы идем, Россия идет, по пути провозглашения очень высокой чистой успешности. Она несет это. Но самый главный вопрос, и это нас тоже касается: что можно, а что нельзя изображать в искусстве? Простой пример — соцреализм при Сталине. А разве его тогда придумали? Нет, это продолжение традиции — право на изображение в искусстве только точки торжества. Победы, вожди, стахановцы, стахановки, завершение строек. Только финал, только торжественный финал. А Страшный суд будет на другой стороне.

Скажем более того: вся история русского искусства, в другой форме, продолжает эту традицию. Мы говорим: «Вот эта традиция, которая сначала развивалась как церковно-византийская или церковно-греческая, — это духовная традиция». Обозначенная в своем языке в XI веке, она явилась и продолжала быть до начала XX века. Подчеркиваем — до начала XX века, когда Россия была интегрирована в другой процесс, соединившись с процессом духовных трансформаций.

Очень часто внешнюю похожесть принимают за внутреннюю традицию, а на самом деле внешняя похожесть или непохожесть — это вопрос изменения формы во времени. А духовные традиции очень устойчивые. Как устойчивы античные традиции, так устойчивы и христианские. Разве мы с вами живем не в христианском мире? Сейчас — расцвет православного христианства. А ничего другого не придумали! Собственно говоря,

при советском, диктаторском режиме была та же духовная традиция, еще более близко подходящая к классической.

Поэтому, когда начинают говорить о том, что Россия имеет отдельный путь, то прежде, чем с этим согласиться, надо серьезно подумать, потому что существуют духовные традиции на почти неосознаваемом уровне.

ГЛАВА 16

«Тебе дана благая власть»



Итак, второй искусствоведческий вопрос — что можно или нельзя изображать? Третий вопрос — кто такая женщина? Это было определение сути Богородицы. Святая Богородица. Богородичный культ и там, и тут. Внимательно выслушайте формулировку: кто такая Богородица? Почему возникает такой вопрос? А потому, что пришло время оформить институт Церкви как в понятийном, так и в жизненном смысле. Православие определило это так: Богородица есть Приснодева.

В Новом Завете сведений о жизни и смерти Матери Иисуса очень мало. Поскольку вопросы, касающиеся этой темы, возникали достаточно часто, христиане начали создавать апокрифические писания. Начинают распространяться рассказы о чудесах, связанных с ее именем. Во II веке почитание Богоматери распространяется во всех христианских общинах. Богоматерь приобретает функцию защитницы всех людей перед лицом Сына. Она испила чашу — великую горькую чашу приобще-

ния к страданиям. Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» описывает, как Богородица в сопровождении архангела Михаила ходила по местам, где мучаются за свои грехи души умерших грешников. Она ходила по аду босая и взяла страдание в свое сердце (поэтому оно и стало кровоточить) не только своего Сына, но и страдания человечества в целом. Это очень интересная часть ее биографии, часть Ее образа, которая соединяется с темой защиты и жертвы. В страдании и слезах обратилась Богородица к Господу с мольбой о милосердии к грешникам. Господь внял ее мольбам и остановил страдания мучеников с Великого четверга до Троицына дня.

В Деисусном чине Богородица как защитница — очень мощный образ. Она является приобщенной, Она знает, что такое страдания. Она знает, сколько невиновных страдает, сколько требуется отпущений. Она может просить.

Посмотрите на знаменитую икону Владимирской Божией Матери. Это византийская икона IX века, написанная после иконоборчества Комнинов и привезенная на Русь. Владимирской она называется потому, что Андрей Боголюбский из Вышгорода, под Киевом, где она находилась в резиденции киевских князей, перевез ее во Владимир, ибо владимирские князья установили в России Богородичный культ.

Сейчас на ней написано, что она XI века. Неправда. Эта датировка скорее политическая — МЫ написали. Но писали не мы, это византийская икона IX века. Вот здесь ФОРМУЛА — что такое

Приснодева. Приснодева — это образ абсолютной чистоты. Прежде всего, женское начало. Оно определяется через понятие мироочищения. Женщина — это мироочищение, это непорочность. Это ношение в себе жертвенности и покровительства.

Эта икона является основой канона для женского церковного изображения. Наверное, не только церковного, но и во веки веков женского. Возьмите картину художника XX века Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, написанную в 1914–1915 годах, которая называется «Богоматерь Умиление злых сердец». Вы что думаете, это он икону пишет? Это он пишет новую женщину предреволюционного Петрограда.

В Богородице самое главное — образ: Приснодева, то есть девственность. Под понятием Девы главное качество — чистоты, невинности. Во всех местах, где случались чума, пожары, бедствия, ставилась Богородичная церковь — Рождества Богородицы, Вознесения Богородицы, Успения Богородицы. Это вопрос чистоты, очищения.

У Богородицы всегда изображение девственно-девичьего облика, очень точно сложившийся иконографический тип. Узкое лицо, узенький, тонкий нос, почти нет рта, то есть нет чувственных черт никаких, огромные глаза, узкие тонкие руки. Как писал протопоп Аввакум: «Персты рук твоих тонкостны». Вот у Нее тонкостны персты. Это облик именно необычайной чистоты, девичества, нежности, нетронутости. Это традиция женского милосердия. Женщины, рожайте, терпите, молчите, милосердствуйте, покровительствуйте —

в этом ваша миссия. В милосердии. В покровительстве. В чистоте. В рождении. В жертве. Всегда в ней сочетаются два возраста — возраст девичества и возраст уже Той, которая полна невероятной печали, потому что, держа Младенца на руках, Она Его уже отдала.

Здесь и Младенец изумительно изображен. Это вообще икона совершенно феноменальная. Она каноническая. Посмотрите, как написано — Он не отделяется от Ее тела. Нигде не выходит как бы за Ее пределы. Он еще от Нее не отделен. А вместе с тем, Он — в царственном гемате, потому что Он уже Царь Небесный. Он уже — Верховный судия. Она невинна и юна и уже жертвенна, и Она уже прожила свою трагедию, и Она уже отдала. А Он, как бы еще не отделившийся от Нее, но уже воин, царь, защитник.

Это единственный в русской иконографии сюжет, который называется «Умиление» или «Взыскание». Он обнимает Ее за шею и прижимается щекой к Ее щеке. Но вы видите, что Она на Него не смотрит. Она только Его взяла и прижимает к себе, но уже на Него и не смотрит, потому что Она уже видит ТО. Это очень глубокая игра со временем и с сущностями. Это совершенно необыкновенная икона, которая полностью ложится на ту формулировку, о которой мы сказали, — Она есть Приснодева Богородица.

Есть еще одно очень интересное каноническое изображение Богородицы. Феноменальное. Называется «Знамение». Это самое древнее изображение. Считается, что этот канон создан апосто-

лом Лукой. Вот когда Приснодева стоит в плаще и держит руки вверх, то здесь Она — и Богородица, и защитница. Это изображение еще называется «Нерушимая стена». Такое мозаичное изображение можно увидеть на внутренней апсиде в Киеве.

Считается, что первичный канон писан апостолом Лукой. Из четырех апостолов Лука был покровителем искусств. Лука был живописцем, и художники называли себя «цехом святого Луки». Считается, что он писал Ее дважды. С Младенцем один раз.

В термах Диоклетиана есть исторический музей, и там, на втором этаже — изображение Богоматери на камне(!) выцарапано гвоздем или каким-то ножом, датированное, между прочим, I веком. Она стоит, держит руки, на ней молитвенное еврейское одеяние — талес, полосатая такая одежда, типа пончо.

Принадлежит авторство Луке или не принадлежит — вопрос, но там находятся самые ранние изображения, какие только есть в христианском мире. Это действительно I век. Ни в одной книге этого изображения нет.

Вокруг этого древнейшего канона велись научные споры. Если вы внимательно посмотрите на изображение, то увидите диск. Спор шел именно в этом отношении: является ли это проекцией того, что Она уже несет под сердцем? Но есть другая версия. Ее высказал один из величайших специалистов по владимирскому искусству — Вагнер. Он написал лучшие книги по владимирской архи-

тектуре. Вагнер сказал, что это похоже на спроецированный откуда-то луч. Проекция луча. Это действительно больше всего похоже на какую-то проекцию извне. Она — защита, объятия миру. И Он из Нее выйдет, но это и есть непорочное зачатие. Не нужен Гавриил, не нужен даже вестник — это спроецировано в Нее откуда-то. Совершенно гениальный канон.

Мы специально показали два древнейших канона Богородицы. Изначально таких изображений в западной культуре быть не могло, потому что у них формулировка другая. У нас на первом месте Приснодева, а затем Богородица, а в западной культуре первое слово — Богородица, а второе — Царица Небесная. Слово Приснодева отсутствует. Он — Царь Небесный, Она — Царица Небесная.

И благодаря этому определению возникает сюжет, которого в России никогда не было, нет и не будет. На Западе он с самого начала возник, и всюду у него есть дорога. Все художники его писали, на всех соборах он, на всех витражах и называется «Коронование Богородицы». Внизу стоят апостолы, два облака очень комфортабельных, на одном Она, такая нежная Девушка, на другой Он — такой прелестный юноша, то ли принц, то ли жених Ее, то ли суженый, то ли сын Ея.

А теперь давайте зададим вопрос: у нас в России трубадуры были? Культ служения Даме мог сложиться? Где эти тамплиеры с мечтой в глазах о Прекрасной Даме и с розой в руке? Уходит, ускользает главный нравственный стержень. Вот о чем писал Лев Толстой. Во-первых, женщины-разру-

шительницы — Анна Каренина, Маша в «Живом трупе». А где же образец для подражания? Конечно, Наташа Ростова. Толстой жил на сломе веков. Блок уже заявил про Прекрасную Даму и все поняли, что надолго или навсегда, но все кончено. «Ты в синий плащ печально завернулась...», или «Незнакомка»: «По вечерам над ресторанами...» — это не православные традиции. Получилось из этого что-нибудь? Нет, и не получится, естественно. Никогда. До начала XIX века ухаживать за дамами не было принято. Они не Прекрасные Дамы, они должны рожать, хорошо варить щи, делать котлеты, заниматься хозяйством и молчать. Понимаете? То же самое при Советском Союзе. И только Николай Гаврилович Чернышевский: «Не отдавай поцелуя без любви» — последовательно соблюдал все традиции православия.

Всё это мост над бездной. Всегда смотрят на икону, а что за этим стоит? Величайшие культурные традиции, которые сдвинуть с места невозможно. Это духовно-культурная традиция. И если вам не дарят цветы — не удивляйтесь, у нас мужчин нет, быть не может, трубадуров-то не было никогда. У нас Дон Жуана до XIX века в литературе не было. Чтобы был Дон Жуан, должна быть женская тема — по крайней мере, Лаура или донна Анна. А у нас романов-то о любви нет. Они не существуют. У нас нет ЭТОЙ литературы. Это все придет с Запада в начале XIX века. Это Тургенев, это Бунин, но это западное отношение к женщине.

К искусству нельзя относиться формализованно. Оно — вещь не формальная. Из культуры никог-

да ничего не пропадает. Если что-то было — всегда там и останется. Возьмите образы женщин, созданные Александром Сергеевичем Пушкиным. «Чистейшей прелести чистейший образец». Пушкин был действительно гениальным писателем и действительно русским писателем, несмотря на совершенно немыслимое смешение кровей. Пушкин есть доказательство того, что не обязательно нужно родиться русским, чтобы быть подлинно русским писателем. Он как раз и доказывает, что это вопрос не этнического начала, а духовной традиции, духовного наследства. Пушкин был подлинным русским писателем, создав всю русскую литературу. Какие потрясающие женские образы: Татьяна Ларина («Евгений Онегин»), Маша Миронова («Капитанская дочка») — Александр Сергеевич эту традицию, Богородичную, удивительнейшим образом запечатлел.

* * *

Мы не берем жизнь человека, мы берем то, как отражается слово, а оно отражается как слово искусства, как слово национального сознания. Вот где исток. Вот в этой теме высокой жертвенности, высокой жертвы и непорочности. Она прижимает к себе, к груди Ребенка, который еще от Нее не отделился, но глаза Ее устремлены не на Него — Она смотрит на нас, и в глазах Ее великая всемирная скорбь, печаль за нас. И Она отдает это в свою жертву.

Тема Приснодевы, очищения, мироочищения — очень важная вещь. Она проходит красной нитью через всю эстетику русского искусства. Даже тогда, когда оно из древнерусского искусства стало светским и европейским, все равно женский портрет и женский образ сохраняют эти традиции. Боровиковский, Рокотов, Крамской, Поленов, Врубель — когда русские художники пишут женщину, они пишут ангелов в душе, они пишут человека с ангелом в сердце.

* * *

Вторая половина XV века. Новгородская «Пьета» («Положение во гроб») — сцена оплакивания Христа Богородицей. Почему мы выбрали именно новгородскую? Потому что она в достаточной степени редкая. А Новгород в отношении иконописи город вызывающий. Авангардный. Он предлагает цвета, композиции, каноны, которых в других московских и вообще российских школах не было. Потому что Новгород — республика, он ганзейский, связан с Ганзой и с Европой через северные морские пути. В общем, Новгород — город особый. Это единственный республиканский город до Ивана Грозного в России, имеющий вече, имеющий народное собрание. Новгород — это очень крупный православный центр. Мы предлагаем вашему вниманию эту крайне левую новгородскую «Пьету». Композиция построена на диаметре, а это тема

кремнистого пути, тема ландшафта, но не просто ландшафта, а ландшафта, восходящего к горнему, к крестному пути. У одного из самых глубоко православных русских поэтов — Михаила Юрьевича Лермонтова есть такие слова: «Выхожу один я на дорогу. Сквозь туман кремнистый путь блестит». Кремнистый путь — это крестный путь. Во всех школах изображена эта крещатка — тема крестного пути. Это тема одновременно Положения во гроб и Оплакивания. В композиции этой иконы — белая горизонталь. Это совершенно уникальная вещь — Христос лежит, закутанный в саван. Он сам в нем спеленут, изолирован. Он — телесно неприкасаем. И Богородица прильнула к нему щекой умиления, и у них такая одна щека. Тема Умиления. У Него очи смежены, Его здесь нет, а Она смотрит на нас. У Нее глаза смотрят на нас так же, как у Владимирской Богородицы. Потому что Она смотрит вдаль, в ту точку, куда отдана эта жертва. Агнец заклания. И Она вся в этом. А дальше идет изображение Ее матери, Анны.

В отличие от «Пьеты» Джотто, где присутствует непримиримость со смертью, здесь — скорбное примирение. Тут и Мария Египетская, и Иоанн, и еще одна удивительная фигура. Когда вы смотрите на икону, эта фигура становится центральной. Это фигура Марии Магдалины — в красном одеянии, с воздетыми руками. Линии этих рук каким-то образом соответствуют линиям крещаток, усиливая экспрессию, подъем и вибрацию, которая может быть только на новгородской иконе. Цветовой



Лев Гумилёв (1912–1992)



«Красивый фонтан» в Нюрнберге. 1385–1396 гг.



Венеция. Большой канал (Canal Grande)



Верона



Тициан. Вознесение Марии. 1535 г.

Дом Джульетты в Вероне. XIII в.





Андреа Мантенья. Мадонна на престоле с ангелами и святыми. 1459 г. Базилика Сан-Дзено Маджоре в Вероне

Базилика Сан-Дзено Маджоре в Вероне





Театр Олимпико. 1580-1585 гг. Архитектор Андреа Палладио



Вилла Ла-Ротонда в Виченце. 1582 г. Архитектор Андреа Палладио



Вилла Барбаро в Мазере. 1560-е гг. Архитектор Андреа Палладио



Вилла Эмо в Фанцоло. 1565 г. Архитектор Андреа Палладио



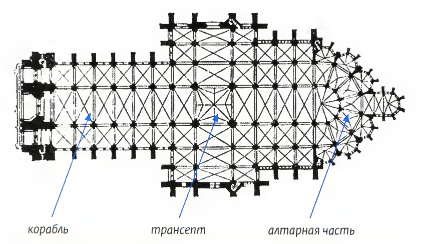
Вилла Фоскари в Мира. 1558–1560 гг. Архитектор Андреа Палладио



Бассано дель Граппа



Капелла Скровеньи в Падуе. 1303 г.



План готического собора

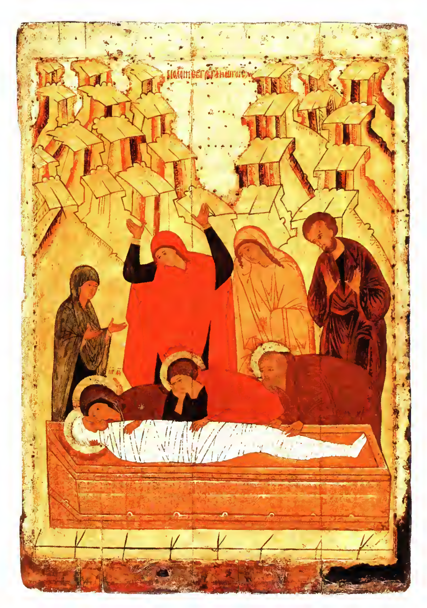
Собор Парижской Богоматери. 1163–1345 гг.



Владимирская Богоматерь. XI в.



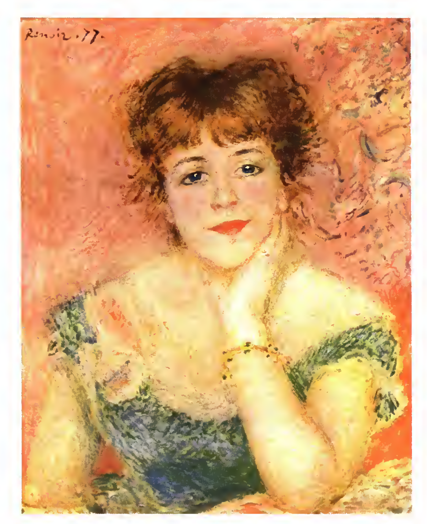
Мозаичная икона Божьей Матери «Нерушимая стена».
Софийский собор в Киеве. XI в.



Положение во гроб. XV в.



Микеланджело Буонарроти. Пьета. 1499 г.



Огюст Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари. 1877 г.



Николай Ярошенко. Полина Стрепетова. 1884 г.



Чудо Георгия о змие. Конец XIV в.

лаконизм; контраст красных одежд Магдалины и белых пелен Христа; динамичные линии скал, устремляющиеся к Христу; руки Марии Магдалины, как два черных крыла, создающие экспрессивную энергетику; прильнувшая к щеке Христа Богородица — всё это сливается в мощную, эпически величавую мелодию. Но вообще иконе это не свойственно, потому что икона должна сохранять какое-то очень большое равновесие внутри себя. А здесь — максимум эмоциональной экспрессивности.

Икона — это абсолютная отрешенность от земного. Это мир горний, а не дольний. В иконе Они никогда не стоят ногами на земле. Это все-таки проявление из некоего пространства, видение абсолютного и совершенного явления горнего мира. Икона совершенна. Она дает нам представление о мире духовном, классически совершенном, безупречном, о мире и образце мира горнего, который должен быть у нас перед глазами и на котором все держится.

Самая знаменитая «Пьета» создана мастером Высокого Возрождения Микеланджело Буонарроти (1475–1564). Для таких творений даже слово «гениальный» не подходит. «Пьета» (1498–1501) находится в капелле собора Святого Петра в Ватикане, где ее может увидеть любой желающий. Сегодня «Пьета» закрыта пуленепробиваемым акриловым стеклом (это связано с варварским покушением в 1972 году).

«Пьета» — единственная скульптура, подписанная Микеланджело. Мастеру было всего 24

года, когда он взялся за работу. Микеланджело собственноручно изваял ее из куска каррарского мрамора. Высек. Это изваяние создавалось не путем налепления, а путем удаления. Не путем прибавления, а путем обнажения истины. Микеланджело считал, что скульптура уже живет в мраморе, ее надо лишь оттуда извлечь.

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

Микеланджело. Сонет № 60. Пер. А.М. Эфроса

Скульптура сделана из особой породы мрамора и доведена до безупречного совершенства. Чтобы придать поверхности мрамора особую гладкость, мастер тер ее лайковыми перчаточками из абортированных щенков.

На коленях слишком юной Девы Марии распростерто безжизненное тело Христа. Джорджо Вазари в «Жизнеописании Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора» напишет:

«Достоинство и красота
И скорбь: над мрамором сим полно вам стенать!
Он мертв, пожив, и снятого с креста
Остерегитесь песнями поднять,
Дабы до времени из мертвых не воззвать
Того, кто скорбь приял один

За всех, кто есть наш господин,
Тебе — отец, супруг и сын теперь,
О ты, ему жена, и мать, и дщерь.

И недаром приобрел он себе славу величайшую, и хотя некоторые, как-никак, но все же невежественные, люди говорят, что Богоматерь у него чересчур молода, но разве не замечали они или не знают того, что ничем не опороченные девственники долго удерживают и сохраняют выражение лица ничем не искаженным, у отягченных же скорбью, каким был Христос, наблюдается обратное? Почему такое произведение и принесло его таланту чести и славы больше, чем все прежние, взятые вместе».

Говорят, многие современники упрекали Микеланджело в том, что Мария слишком юная, а Христос изображен взрослым. Да, скульптор не пошел по традиционному пути, его трактовка отличалась от общепринятого изображения. Исследователи говорят, что на это повлиял, с одной стороны, жизненный путь мастера, ведь он потерял свою мать, когда был еще ребенком. И для него образ матери — это образ молодой женщины. С другой стороны, Микеланджело был горячим поклонником Данте. В песне 33 «Рая» есть строка: «О Дева-Мать, дочь своего же Сына», — это молитва великого богослова-мистика Бернарда Клервоского (1091–1153), который в 31-й песне принимает от Беатриче водительство Данте по Раю. Многие считают, что мастер выразил в своей скульптуре эту глубокую философскую мысль.

Посмотрите на тело Христа, лежащее на руках Марии. Мы видим, ощущаем, что оно тяжелое. Мария держит Его с усилием. Здесь нет невесомости, условности, здесь присутствует тело с его физическими параметрами.

Если отвлечься от того, что мы знаем об этой скульптуре, что мы видим: то ли молодая жена оплакивает рыцаря, который был убит в крестовом походе, то ли сестра — своего прекрасного брата. Но это женщина, оплакивающая мужчину. Они оба молоды, они прекрасны, и печаль Ее светла. Но мы знаем, что Она — Богородица.

Знаете, если в крестовом походе убивали рыцаря, то его тело присылали Прекрасной Даме. Он погиб, но мы славим его как рыцаря, совершившего подвиг. Это ментально другой подход к проблеме. Почему? Потому что в западной культуре женщина есть Прекрасная Дама, а уже потом Царица Небесная. Он — Царь Небесный. Она — Царица Небесная. Ни на одной, самой древней иконе вы не найдете Ее изображения иначе, как царственного. Она всегда молода и царственна. Он всегда молод и царственен. Это всегда цари, это всегда принцы и принцессы, это всегда прекрасные дамы и рыцари любого рыцарского ордена.

В XIX веке художник Ренуар пишет актрису Жанну Самари. Она стоит на фоне пальмы в белом платье в оборку, длинные перчатки, с веером, с рыжей челкой, бесподобными глазами — великая трагическая актриса Комеди Франсез. Почему мы говорим о ней? Потому, что именно

о ней был написан замечательный роман братьями Гонкур. Этот роман необходим для понимания французской культуры, французской живописи Эдуарда Мане и импрессионистов. Этот роман называется «Актриса Фостен» и посвящен Жанне Самари. Роман рассказывает нам о ее страшной, трагической и неустроенной жизни. Но Ренуар пишет не трагическую актрису, а прекрасную женщину, в которую влюблен. Это просто Прекрасная Дама — рыжеволосая, нарядная, с такой очаровательной улыбкой и безмятежными синими глазами. В эти же годы наш художник Владимир Ярошенко пишет точно такой же персонаж, но только из русской театральной жизни. Картина называется «Полина Стрепетова». Мы видим белый воротничок, такой, как у Надежды Константиновны Крупской, черное платье с белыми манжетами, черную шаль на плечах, волосы заколоты небрежным пучком, бледное, узкое, скорбное лицо с большими глазами. Вот он — образ Богородицы. Он пишет ее Владимирской Божьей Матерью, потому что она — эталон нации. Нужно прочесть мемуары, чтобы понять, что представляла собой ведущая актриса Александринского театра. А у Ярошенко она самая чистая и самая непорочная. Но портрет реалистический, мы бы даже сказали — фотореалистический, написанный совершенно идеально. Это глубина на бессознательном уровне. Абсолютно глубоко христианская идея. А когда началось советское искусство, советское по форме, социалистическое по содержанию — соцреализм, разве

оно придумало что-то другое? Нет. Оно вернулось к эталону. Только это были уже другие картины: «Девушка и трактор», «Королева кукурузных полей». Но в принципе традиция-то, как сказал Горбачев, только углУбилась. Смотришь и глазам своим не веришь — женская чистота. Кинематограф того времени — это не советское кино, это глубочайшая духовная традиция. И всякий раз, когда играли наши актрисы, они обязательно отвечали стереотипному эталону, который принял весь народ. Надежда Румянцева — это эталон. Она очень симпатичная женщина, но с жутким характером. Но когда она снималась, то отвечала вот такому совершенно баснословному эталону. Любая традиция — вещь очень глубокая. Она передается в пространстве, в поле культуры на почти бессознательном уровне.

* * *

Мужское изображение в иконописи всегда имеет только два значения: или отроческое, или старческое. Когда мы говорим «старец», мы ни в коем случае не имеем в виду старика, немощь. Мы имеем в виду «старец» в высшем значении этого слова — умудренность. Мудрость. Высокомудрие. Именно поэтому в иконах подчеркиваются лобные части лица. Обязательно присутствует борода. Все святые мужского пола изображены или отроками, или старцами. Образец для мужчины — мудрость, взвешенность, мужчина — воин. И никогда не изо-

бражается страсть: до страстей, над страстями, за страстями, и никогда — страсть. Западная культура построена на страсти.

В качестве подтверждения приведем небольшой пример. В психологии каждый цвет имеет значение. Фиолетовый (аметистовый) обозначает завуалированную страсть. Так вот, в русской иконописи этот цвет отсутствует всегда. Он появляется в том же самом XX веке. И появляется удивительно — сразу. Это — фиалки, это сирень. А на Западе сиреневые, аметистовые одежды — у священников. Как образуется аметистовый цвет? Совершенно генетическим и недопустимым для нас образом: на смешении красного и синего. Красный цвет — алый. Это цвет чистой победы, крови, царственности. Но в чистом виде. А синий — это цвет духа, неба, насыщенности, это голубец Рублева. Как вы считаете, можно смешать эти два цвета? Демона с ангелом? Вот они — католики. Вот, где Троица вся сжата!

Фиолетовый на Западе — это цвет memento mori. Это цвет Фауста. Мы себе этого не разрешаем никогда.

В наших иконах этого цвета нет. Он впервые появляется в начале XX века в поэзии русских символистов. Он появляется в тени сирени, в тени Врубеля, в тени смешения любви земной и любви небесной.

Вернемся к изображению мужского образа. Олицетворением идеального воина для нас является святой великомученик Георгий. Идеальным западным рыцарем считается святой Себастьян.

Они оба были римскими аристократами, юными полковниками армии Диоклетиана. Оба тайно любили христианство.

Святой Себастьан был начальником преторианской стражи. Когда за принадлежность к христианству он был арестован, то ему предложили отказаться от веры. Себастьян не согласился и по приговору Диоклетиана был расстрелян лучниками. Ни одна из стрел, поразивших тело Себастьяна, не задела жизненно важные органы. Вдова по имени Ирина выходила Себастьяна, но покинуть Рим он отказался. Себастьян отправился к Диоклетиану, чтобы в качестве праведности христианской веры продемонстрировать свое чудесное спасение. Диоклетиан приказал забить его камнями. Так пострадал за христианство святой Себастьян. Образ святого Себастьяна — один из любимых в западной культуре.

Святой великомученик Георгий, выросший в глубоко верующей христианской семье, стал любимцем Диоклетиана за свое мужество и храбрость. Георгий был принят в стражу со званием комита. Когда Диоклетиан начал процесс гонения на христиан, Георгий открыто выступил против императора. Юношу арестовали, начались страшные и изощренные пытки: железные сапоги с раскаленными гвоздями, чаши с ядом, избиение воловьими жилами, острые лезвия — выжить после таких истязаний было невозможно. Чудесное исцеление Георгия после каждого издевательства стало для многих римлян лучшим доказательством истинности христианской веры. Процесс над Георгием

лег в основу жития святого великомученика Георгия Победоносца.

А чем отличается житие Христа от жития Мухаммеда или Гаутама Будды? Почему новое летоисчисление именно от Христа? По одной-единственной причине — он единственный, кто воскрес. С Георгием произошла аналогичная история — он воскрес! Тайна святого Себастьяна в том, что он не умер от нанесенных стрелами ран, но мы помним, что эти раны хоть и были глубоки, но не были смертельны. Тайна святого Георгия в том, что он с Божьей помощью исцелялся тогда, когда это было совершенно невозможно.

По преданиям, святой Георгий совершил множество подвигов, в том числе победил змея. На иконе Георгий Победоносец изображен в момент свершения этого воплощенного подвига. Он является образцом рыцаря. Эта икона Георгия Победоносца существует в нескольких списках.

Посмотрите, как конь изображен на иконе. Посмотрите, какие тонкие сухие ноги, какой круп! Какие красивые кони на иконе. Это иконы коней. Вот как у греков были иконы лошадей. Греки же тоже делали иконы, только наоборот, они были написаны через телесное совершенство. А это Греция, но наоборот. Не телесное, а духовное совершенство. Эталон. Но кони и у греков на иконах — это святые кони, это совершенные кони. Вот этот отрок на совершенном коне — мчится, и на нем блестящие латы. Посмотрите на золотой нимб, на пламя плаща. А как он убивает дракона! В руке у святого Георгия очень тонкая длинная спица. Это

не меч и не рапира — это спица, как рука. Ему достаточно взять эту спицу, легко, на полном ходу, в развивающемся плаще, вонзить ее в дракона. Потому что это победа без физического усилия. Здесь усилие другое — это истинная энергетика.

Вспомните Ветхий Завет: Давид и Голиаф. Давид побеждает Голиафа с помощью камня, завернутого в пращу. Это ведь то же самое действие — энергетическая победа, победа духа. Это не война физическая. Ведь не случайно Давид был помазан пророком Самуилом, а потом стал одной из легендарных личностей и человеком, написавшим Псалтырь.

Обратите внимание, что все западные рыцари обязательно воюют, как надо: истекая кровью от полученных ран. А здесь есть победа энергии духа, великой концентрации духа и справедливости, это величайшая победа.

Надо заметить, что дракон — фигура, совершенно по-разному прочитываемая на Западе и Востоке. В Китае, например, это наиболее почитаемое существо, и китайские императоры считают себя мудрыми драконами. Почитают драконов в Японии, Корее, Вьетнаме. У нас (и в русской культуре, и на Западе) дракон имеет совсем другое значение. Дракон — тварь, которая может жить и на земле, и под землей, и в воде, и в воздухе. Господа, мы имеем дело с тяжелым случаем приспособленства. Дракон все время превращается, принимает все новый и новый образ. Для нас дракон есть олицетворение зла. И победителем становится тот, кто может это зло уничтожить, — Георгий Победоносец.

* * *

Мы построили наш рассказ на тех трех культурных идеях, которыми мы и являемся: это греческая античность, римско-имперская государственная античность и система культуры христианской.

Мы возвращаемся к моменту, который считаем принципиально важным для всей новейшей культуры, потому что вся новейшая культура начинается с неактивного христианства. Мы уже говорили о том, что на рубеже III–IV веков стало понятно, что в христианстве существуют две Церкви, а не одна. И если в мусульманстве сунниты и шииты — это кровавые распри, это нож, это резня, то в христианстве, которое никогда не воевало внутри, у которого никогда не было междоусобицы, которое никогда не шло друг на друга, — просто тихо и взаимно презирали друг друга. Глубочайше презирали. Одна Библия, одно четырехстопное Евангелие, а культура непостижимо различна. Во всяком случае, до начала XX века мы просто в этом жили. В начале XX века всё стало складываться диффузионно, начала формироваться культура единая, мировая культура. Через Хлебникова, через поиски единого мирового языка, через супрематизм, через эмиграцию, через вообще историю XX века, через скорости XX века.

Но до этого времени, с 1054 года, с середины XI века, эти две культуры настойчиво формировались. Каждая в своём языке, каждая в своём управлении составили два феномена христианской культуры. Разошлись две идеи, создав две совер-

шенно различные культуры и два стереотипа сознания. Два стереотипа отношения друг к другу, два стереотипа отношения к миру и к себе.

Есть еще один элемент, и он тоже очень важен. Этот элемент пришел в Россию в XVIII веке. Но, как всегда, в Европе и в России он отразился или отозвался по-разному — эпохой Просвещения. И хотя эпоха Просвещения существует во всем мире, в церковных рамках — католических, протестантских, православных — она не является эпохой Веры. Она является эпохой вопрошения, эпохой познания и систематизации. Это попытка примирить Дарвина с Богом, это попытка примирить социальную утопию с Богом. Это очень сложные вещи. И никто, и никогда не может и не должен отрицать, что Россия не только прошла через все каналы Просвещения, но и то, что Россия прошла очень сложный путь атеизма. И не надо делать вид, что этого не было. И не надо делать вид, что этого нет. Ходить в церковь — это не значит быть верующим человеком, это не значит быть человеком воцерковленным. Это совершенно разные вещи. Декоративные условия с условиями просто подвижническими путать не надо. Быть христианином или буддистом, или протестантом — значит жить в соответствии с законом. Возможно ли это? Нет. Но стремиться — возможно. И поэтому это настолько важно. Мы сейчас все делаем вид, что у нас не было атеизма и что мы не атеисты. Есть очень интересная деталь — часто по телевизору выступают какие-то дамы с народными рецептами, советуют, какую траву при какой проблеме использовать, и

всегда начинают свои «проповеди» со слов: «Этот рецепт я унаследовала от своей бабушки». Хочется ее спросить: «А сколько твоей бабушке лет сейчас, что ты от нее унаследовала?» Твоя прабабушка комсомолкой была, Комсомольск-на-Амуре строила, и бабушка твоя тоже строила. Какая трава от бабушки?

В последнее время очень модным стало искать свои корни. И вы знаете, все стали дворянского происхождения. На самый худой конец — купцами. Ну если не купцы, то первые люди. Мы хотим спросить: господа дворяне, а куда вы матросов дели? Куда вы, дворянство, матросов подевали? Страшное дело. Абсолютное нежелание считаться с собственной историей, а тем самым и с самим собой.

Это удивительно! Это наша способность забывать самих себя. Мы не случайно в этом усомнились. Мы лишены памяти. Это очень опасные вещи. Мы живем в призрачно иллюзорном мире — в таком, каким мы хотим его себе представлять, совершенно не считаясь с реалиями. А реалии есть. И эпоха Просвещения, и атеизм входят в нас так же, как входит христианство или античность. Мы в этом абсолютно, глубоко убеждены.



Паола Волкова

Мост через бездну

Книга четвертая

Главный редактор О. Свирина
Оформление вкладок О. Ерофеев
Верстка В. Челядинова
Корректор А. Иванова

ООО «Издательский Дом «Хорошая книга»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11
e-mail: horoshaya.kniga@mail.ru
www.zebrae.ru

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009937.09.08 от 15.09.2008 г.

По вопросам приобретения книг издательства «Хорошая книга»
обращаться по адресу:
ООО «Издательский Дом «Хорошая книга»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11
Тел.: (499) 995-09-42
kniga@zebrae.ru
svirin@zebrae.net

Подписано в печать 22.06.2014
Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 19.
Тираж 15000 экз. № заказа 427.

Отпечатано в соответствии с предоставленным оригинал-макетом
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620990, г. Екатеринбург, ул Тургенева, д. 13
http://www.uralprint.ru, e-mail: sales@uralprint.ru



В четвёртой книге «Мост через бездну» читателя вновь ждут удивительные открытия. О чём эта книга? Это попытка понять, кто мы с точки зрения духовного истока. Что такое наше художественное сознание и что такое наш художественный выбор, наша ментальность. Откуда она? Анализируя истоки европейской культуры, Паола Волкова проводит параллели: от греческого рисунка до Пикассо и Матиса, от ордерной системы Греции до Корбюзье, от улыбок архаических юношей и девушек до улыбки Джоконды, от колонн Акрополя до Символа Веры.





